

**AKADEMIA MUZYCZNA  
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO  
W KRAKOWIE**

**Marcin Mączyński**

*Między awangardą a kontemplacją – styl kompozytorski  
Zbigniewa Bujarskiego w wybranych utworach  
wiolonczelowych twórcy*

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania  
w sprawie nadania stopnia doktora  
w dziedzinie sztuki, dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**Promotor  
prof. dr hab. Zdzisław Łapiński**

**Kraków 2025**

## **Oświadczenie promotora pracy doktorskiej**

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 26.09.2025

Podpis promotora .....

## **Oświadczenie autora pracy doktorskiej**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Zdzisława Łapińskiego i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Kraków, 26.09.2025

Podpis autora .....

# DZIEŁO ARTYSTYCZNE

## PROGRAM

### **Zbigniew Bujarski (1933-2018)**

*Per Cello* na wiolonczelę solo (1996)

*Orniphanía* na wiolonczelę i fortepian (2001)

*Elegos* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (2004-2005)

*Concerto per archi II* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (1992)

### **Do rejestracji wykorzystano następujące edycje nutowe:**

Bujarski Zbigniew – *Per Cello* na wiolonczelę solo

PWM, Kraków 2000.

Bujarski Zbigniew – *Orniphanía* na wiolonczelę i fortepian

PWM, Kraków 2005.

Bujarski Zbigniew – *Elegos* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową

materiał na życzenie, rękopis, PWM, Kraków 2023.

Bujarski Zbigniew – *Concerto per archi II* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową

materiał na życzenie, rękopis, PWM, Kraków 2023.

### **Wykonawcy**

Marcin Mączyński – wiolonczela

Sławomir Cierpik – fortepian

Orkiestra Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa Sinfonietta Cracovia

Katarzyna Tomala-Jedynak – dyrygentka

### **Reżyseria dźwięku**

dr Michał Bryła

dr hab. inż. Paweł Małecki

mgr Kamil Madoń

Nagrania dokonano w Parafii św. Kazimierza Królewicza w Kobyłce-Stefanówce,

Studiu nagraniowym „Kotłownia” w Krakowie

oraz Auli „Florianka” Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego

w Krakowie

w dniach: 17-18.10.2023, 31.05.2025, 24.06.2025

## Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować mojemu Promotorowi, Panu Profesorowi dr hab. Zdzisławowi Łapińskiemu, za nieocenioną pomoc, życzliwość oraz wsparcie w trakcie pracy nad niniejszą rozprawą. Jestem wdzięczny za wszystkie cenne wskazówki oraz inspirujące rozmowy, które pozwoliły mi spojrzeć na temat twórczości wiolonczelowej Zbigniewa Bujarskiego z nowej perspektywy.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Pani Profesor dr hab. Teresy Maleckiej oraz Pana dr hab. Mateusza Bienia, prof. AMKP, za ogromne zaangażowanie w organizację koncertu *Zbigniew Bujarski i przyjaciele* oraz towarzyszących mu nagrań.

Pragnę również podziękować Dyrekcji Orkiestry Sinfonietta Cracovia, Pani Agacie Grabowieckiej i Pani Katarzynie Tomali-Jedynak oraz Zespołowi Artystycznemu za otwartość, profesjonalizm i zaangażowanie okazane podczas wspomnianego koncertu i sesji nagraniowej.

Szczególne podziękowania składam także wszystkim Artystom, w szczególności Wiolonczelistom, którzy zechcieli podzielić się ze mną swoimi wspomnieniami związanymi ze Zbigniewem Bujarskim. Ich osobiste refleksje pozwoliły mi pełniej uchwycić bogactwo osobowości i twórczości Kompozytora.

Pragnę również podziękować wszystkim Realizatorom nagrań za ich twórczy wkład, który w znaczącym stopniu przyczynił się do ostatecznego kształtu przedsięwzięcia.

Podziękowania kieruję także do Pana dr hab. Sławomira Cierpika, prof. AMKP, za cenne wsparcie artystyczne, które wzbogaciło realizację nagrania utworu *Orniphania*.

Dziękuję mojej Rodzinie i Bliskim za cierpliwość i obecność w trakcie całego procesu tworzenia pracy.

## Spis treści

WSTĘP.....	7
ROZDZIAŁ 1 .....	9
BUJARSKI – OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA .....	9
1.1 Tożsamość, rys biograficzny .....	9
1.2 Poszukiwania stylu, periodyzacja twórczości .....	12
1.3 W kręgu Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej .....	17
ROZDZIAŁ 2 .....	20
W PODRÓŻY MIĘDZY MUZYCZNYMI ŚWIATAMI – INSPIRACJE .....	20
2.1 Awangarda w muzyce europejskiej XX wieku – rys historyczny.....	20
2.2 Eksperyment, synteza – wybrane techniki kompozytorskie XX wieku .....	22
2.3 Kontemplacja jako aktywność poznawcza w świecie filozofii i muzyki .....	31
ROZDZIAŁ 3 .....	35
JĘZYK MUZYCZNY ZBIGNIEWA BUJARSKIEGO.....	35
3.1 Idiom kompozytorski.....	35
3.2 Malarstwo i muzyka.....	41
ROZDZIAŁ 4 .....	46
ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW WIOLONCZELOWYCH ZBIGNIEWA BUJARSKIEGO – PROBLEMATYKA WYKONAWCZA.....	46
4.1 <i>Per Cello</i> na wiolonczelę solo.....	46
4.2 <i>Orniphania</i> na wiolonczelę i fortepian.....	58
4.3 <i>Elegos</i> na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową .....	76
4.4 <i>Concerto per archi II</i> na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową .....	87
ROZDZIAŁ 5 .....	108
ROLA WIOLONCZELI W ODMIENNYCH UKŁADACH WYKONAWCZYCH – PORÓWNANIA I WNIOSKI .....	108
5.1 Cechy wspólne, zróżnicowanie.....	108
ZAKOŃCZENIE.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	116
SPIS ILUSTRACJI.....	119

## WSTĘP

Zbigniew Bujarski to kompozytor, który w szczególny sposób odcisnął swoje artystyczne piętno w historii muzyki polskiej – zwłaszcza w kontekście Krakowa i Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego. W swej skromności, będąc wierny wyznawanym wartościom, stał się częścią „wielobarwnej mozaiki” – wspólnoty twórców, którzy chętniej oddawali się uważnemu obserwowaniu rzeczywistości w ciszy niż zabieganiu o rozgłos czy uznanie w świecie. Zafascynowany postacią kompozytora, jego szeroką działalnością artystyczną i oryginalnym językiem muzycznym, autor pragnie pochylić się nad jego twórczością wiolonczelową – obszarem pełnym tajemnic i niejednoznaczności, w którym zarówno utwory solowe, jak i te w układach z fortepianem czy orkiestrą smyczkową, ukazują bogatą wyobraźnię i ogromną wrażliwość twórcy.

Niniejsza rozprawa jest próbą uchwycenia idiomu rozumianego jako unikalny styl Bujarskiego, który zdaniem autora rozciąga się pomiędzy fascynacją awangardowymi technikami kompozytorskimi (m.in. sonoryzmem, serializmem, aleatoryzmem, autorską koncepcją *syntetycznej monofonii*), a zakorzenieniem w systemie tonalnym i modalności, które służyły mu najczęściej do wyrażania stanu pewnej zadumy będącej wprowadzeniem w przestrzeń osobistej kontemplacji.

W badaniach autor skupił się na utworach: *Per Cello* (1996) na wiolonczelę solo, *Orniphanian* na wiolonczelę i fortepian (2001), oraz *Concerto per archi II* (1992) i *Elegos* (2004-2005) na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową. Każda z wybranych kompozycji, powstałych w latach 1992-2005, charakteryzuje się dużą złożonością i wieloplanowością, dając wykonawcy możliwość stosunkowo swobodnej interpretacji. Barwny zestaw zarejestrowanych dzieł ukazuje również szerokie spektrum brzmieniowe wiolonczeli oraz wszelkie zależności w relacjach między „partnerami w dialogu”, od fortepianu po ponad dwudziestoosobową orkiestrę smyczkową.

Dla autora rozpoczynającego swoją przygodę z muzyką Bujarskiego to również swoiste „laboratorium” muzycznej wyobraźni i narracyjności, co staje się niezwykle istotne w kontekście utworu solowego, wymagającego nie tylko technicznej precyzji, ale także świadomego i przemyślanego rozplanowania dramaturgii.

Rozprawa stanowi kontynuację dotychczasowych prac teoretyków zajmujących się twórczością Zbigniewa Bujarskiego. Opiera się przede wszystkim na analizach, osobistych wnioskach autora oraz jego rozmowach z wiolonczelistami, którzy brali udział w premierowych wykonaniach utworów kompozytora lub prezentowali je w ostatnich latach. Ich wspomnienia z czasów bliskiej współpracy z twórcą stały się dla autora bezcennym źródłem informacji i inspiracji.

Dekonstrukcja i odczytanie twórczości wiolonczelowej Bujarskiego na nowo wymagają od wykonawcy odpowiedniego przygotowania nie tylko instrumentalnego, ale również intelektualnego. Jego muzyka bowiem zmusza do myślenia, stawia przed artystami ogromne wyzwania, nieustannie przesuując granice możliwości technicznych, jak i interpretacyjnych. Podobnie jak temat niniejszej pracy, pełna jest skrajności. Choć trudna i wzbudzająca silne emocje, do dziś porusza rzeszę odbiorców.

# ROZDZIAŁ 1

## BUJARSKI – OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA

### 1.1 Tożsamość, rys biograficzny

Zbigniew Bujarski, polski kompozytor, wykładowca akademicki, a także artysta malarz, urodził się 21 sierpnia 1933 roku w Muszynie, gdzie odebrał wykształcenie podstawowe i gimnazjalne<sup>1</sup>. W latach 1944-1946 działał jako łącznik w AK, NSZ i WiN. Po zakończeniu II wojny światowej – po serii prywatnych lekcji gry na fortepianie i skrzypcach u swojego wujka Józefa Konowalskiego<sup>2</sup> oraz Marii Rostawieckiej<sup>3</sup> – wyjechał do Krakowa, gdzie rozpoczął regularną edukację muzyczną w Średniej Szkole Muzycznej (1951-1954). Bujarski podejmował pierwsze, nieśmiałe próby tworzenia prostych utworów już jako nastolatek.

*Zacząłem komponować parę lat przed podjęciem nauki w Średniej Szkole Muzycznej – jeszcze, gdy byłem uczniem liceum ogólnokształcącego. To były pierwsze nieporadne próby. Wiedziałem, co to jest harmonia, ale nie miałem o niej pojęcia; grałem na fortepianie – i to wszystko. (...) Gdy dostałem się do Średniej Szkoły, napisałem mój pierwszy utwór, nb. tonalny – Mazurek na fortepian. Andrzej Dobrowolski, z którym się później przyjaźniłem, a wówczas był nauczycielem harmonii w naszej szkole (był to rok, chyba 1951), zapoznawszy się z utworem powiedział coś w tym rodzaju: no, przede wszystkim facet ma poczucie formy. To mnie bardzo podbudowało. To znaczy – coś tam jest<sup>4</sup>.*

Kolejny etap jego artystycznego rozwoju to nauka w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, gdzie w latach 1955-1960 studiował początkowo dyrygenturę

---

<sup>1</sup> *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 1979, s. 453.

<sup>2</sup> Józef Konowalski (1899-1990) – kompozytor, skrzypek, grał też na akordeonie, harfie i wiolonczeli. W 1918 roku wstąpił do Wojska Polskiego. Służył w orkiestrze 8. Pułku Piechoty Legionowej w Lublinie jako koncertmistrz. W Lublinie założył ze Stefanem Rachoniem Towarzystwo Muzyczne, które przekształciło się w późniejszych latach w Filharmonię Lubelską. W latach 1939-1942 był organistą w kościele w Muszynie.

<sup>3</sup> Maria Rostawiecka (brak danych) – pianistka, pedagog, absolwentka Lwowskiego Konserwatorium, udzielała prywatnych lekcji Z. Bujarskiemu w Muszynie i Żegiestowie.

<sup>4</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006, s. 13.

u prof. Bohdana Wodiczki<sup>5</sup>, finalnie zaś kompozycję w klasie prof. Stanisława Wiechowicza<sup>6</sup>. O swoich młodzięcych wątpliwościach i kontakcie z cenionymi wykładowcami Zbigniew Bujarski wspominał:

*W tym czasie – był taki zwyczaj – odbywały się spotkania wszystkich studentów i pedagogów kompozycji obu klas: prof. Wiechowicza<sup>7</sup> i prof. Malawskiego<sup>8</sup> oraz gości, podczas których wykonywane były nasze studenckie utwory. Odbywały się też dyskusje, niekiedy bardzo gorące, i to zarówno między studentami, jak i między profesorami, ale także między profesorami a studentami. Siedzieliśmy w tłoku, tutaj w 101 (sala w starym budynku PWSM przy ul. Starowiślnej 3. tradycyjnie związana z Wydziałem Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki). Wykonano moje dwie pieśni. Malawski, co do którego byłem przekonany, że mnie tępi, zapytał swoim nieprzyjaznym głosem: „Czy Pan uważa się za kompozytora?” Czulem, że będę zmyty, skrytykowany. Odpowiedziałem: „Ależ skąd. Panie Profesorze. Ja tak sobie coś piszę, czasem przychodzę do Profesora Wiechowicza. (Nie byłem jeszcze wtedy oficjalnie studentem kompozycji.) Nie uważam się za kompozytora”. Na to Malawski: „To nie szkodzi, ja Pana uważam”. I to był przełom. Od tej pory kontakty z prof. Malawskim układały się lepiej<sup>9</sup>.*

Po ukończeniu studiów, w latach 1959-1961, Bujarski pracował jako redaktor w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Krakowie. Następnie jako prelegent muzyczny i kierownik literacki w Filharmonii Rzeszowskiej w latach 1961-1967. Jego ścieżka zawodowa najściślej związana była jednak z Akademią Muzyczną w Krakowie (dawna Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna). W 1972 roku rozpoczął pracę jako wykładowca. Przez cały okres swojej działalności na uczelni był niezwykle ceniony za swoją ogromną wiedzę i oddanie. Od 1980 roku prowadził klasę kompozycji. W latach 1978-1986 był dziekanem Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, a od 1992 roku zajmował stanowisko profesora. Za wybitne osiągnięcia w 2012 roku otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Bohdan Wodiczko (1911-1985) – wybitny polski dyrygent, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie w latach 1972-1978, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Wodiczko-Bohdan;3997268.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>6</sup> *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 1979, s. 453.

<sup>7</sup> Stanisław Wiechowicz (1893-1963) – kompozytor, pedagog, dyrygent chóralny i krytyk muzyczny, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Wiechowicz-Stanislaw;3995535.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>8</sup> Artur Malawski (1904-1957) – kompozytor, pedagog i dyrygent, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Malawski-Artur;3936677.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>9</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 14.

<sup>10</sup> [https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy\\_i\\_autorzy/4824/zbigniew-bujarski/index.html](https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4824/zbigniew-bujarski/index.html) (dostęp: 04.06.2023)

Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Zbigniewa Bujarskiego, który w poruszający sposób opisywał rolę nauczyciela kompozycji. Ten krótki fragment w pełni oddaje jego głębokie poczucie odpowiedzialności za powierzonych mu studentów.

*Nauczyciel powinien być przyjacielem studenta i starać się o bliski z nim kontakt psychiczny: dobrze jest, gdy nauczyciel i student są bliscy sobie pod względem typu osobowości. (...) Odkąd zacząłem uczyć, traktuję siebie jak majstra, który ma pracownię (jak to było w średniowieczu czy w renesansie), w której są uczniowie. W tej pracowni stanowimy jedność. Mistrz jest od tego, żeby studenta, nie tyle nauczyć, lecz raczej nasycić czymś, co uważa za wartościowe. Jeśli uczeń tego nie akceptuje – odchodzi. Czyli musimy mieć pewien wspólny język, musimy mieć coś wspólnego w psychice. Ważna jest też kwestia charakteru. Musimy mieć podobne podejście do ważnych problemów, jednym słowem musimy się rozumieć. (...) Właściwie każdemu, kto do mnie przychodzi mówię, że ja nie jestem od tego, aby Panią czy Pana nauczyć. Pan jest od tego, aby, co Pan chce ze mnie wyciągnąć<sup>11</sup>.*

Zbigniew Bujarski zmarł w wieku 84 lat, 13 kwietnia 2018 w Krakowie. Pochowany został w swej rodzinnej miejscowości, Muszynie. Do najważniejszych wyróżnień i nagród przyznanych kompozytorowi, należą<sup>12</sup>:

- Wyróżnienie na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Strefy* (1961)
- II nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga za *Kinoth* (1964)
- Wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu za *Contraria* (1967)
- II nagroda na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu za *Musica domestica* (1978)
- Dwukrotna Nagroda Ministra Kultury i Sztuki II stopnia (1979, 1987)
- Nagroda Związku Kompozytorów Polskich (1984)
- Nagroda Miasta Krakowa (1984)
- Nagroda Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (Nowy Jork, 1991)
- Srebrny Medal Zasłużony Kulturze *Gloria Artis* (2011)

---

<sup>11</sup> T. Małecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 21.

<sup>12</sup> A. Świstak, *Katalog tematyczny utworów – Bujarski*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 132.

## 1.2 Poszukiwania stylu, periodyzacja twórczości

### Etap wstępny

Dla Bujarskiego czas rozbudzenia artystycznej świadomości i rozpoczęcia kompozytorskich poszukiwań na pełną skalę przypada na okres studiów w dawnej PWSM w Krakowie (dzisiejszej AMKP w Krakowie). Zafascynowany nowatorskimi działaniami artystów z za „żelaznej kurtyny”<sup>13</sup> poszukiwał indywidualnego stylu, radykalnych rozwiązań, nie obawiając się zmian w postawach estetycznych. Czas ten, za prof. Teresą Malecką<sup>14</sup>, nazwać można etapem wstępnym jego twórczości<sup>15</sup>. Pierwsza, oficjalna próba kompozytorska z tego okresu to *Krzewy Płonące* do tekstu Tadeusza Śliwiaka. Utwór jako „wyładowanie ciężaru dzieciństwa” otworzył Bujarskiemu drzwi do Polskiego Wydawnictwa Muzycznego<sup>16</sup>. Było to jego pierwsze opublikowane dzieło przez tę instytucję. *Krzewy* wraz z kolejnym, dyplomowym utworem *Synchrony II* tworzone były pod wpływem techniki dodekafonicznej. Po zachłystnięciu się nią przysłała pora na kolejne, młodzieńcze fascynacje.

Objawieniem okazało się spotkanie z Luigim Nono<sup>17</sup>. Nono, kompozytor i eksperymentator, żyjący w latach 1924-1990 to postać, która w znaczący sposób wpłynęła na rozwój języka muzycznego Zbigniewa Bujarskiego i jego techniki kompozytorskiej.

Jako włoski twórca awangardowy, pełen świeżego spojrzenia na sztukę, Nono odwiedził również Polskę<sup>18</sup>. Podczas wizyty prezentował nie tylko swoje utwory, ale także partytury i nagrania artystów tworzących w Europie Zachodniej. Bujarski z przejściem wspominał studenckie czasy:

---

<sup>13</sup> Żelazna kurtyna (*ang. iron curtain*) – potoczne określenie granicy politycznej, ideologicznej i militarnej oddzielającej w okresie zimnej wojny państwa bloku wschodniego, podporządkowane ZSRR, od państw Europy Zachodniej związanych ze Stanami Zjednoczonymi. Termin użyty po raz pierwszy przez Josepha Goebbelsa w 1945 roku. Spopularyzowany przez Winstona Churchilla w przemówieniu w Fulton w 1946 roku. Funkcjonował do zakończenia zimnej wojny w 1989 roku.

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/zelazna-kurtyna;4002896.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>14</sup> Teresa Malecka (1944-) – teoretyk muzyki, profesor i prorektor Akademii Muzycznej w Krakowie, <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-teorii-i-interpretacji-dziela-muzycznego/wspolpracownicy/prof-dr-hab-teresa-malecka/> (dostęp 10.08.2025)

<sup>15</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 34.

<sup>16</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 19.

<sup>17</sup> Luigi Nono (1924-1990) – włoski kompozytor awangardowy, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Nono-Luigi;3948181.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>18</sup> K. Kwiatkowski, *Mistrz dźwięku i ciszy. Luigi Nono*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015, s. 186.

Przełomowymi okazały się lata 1956-58. Bardzo znaczący był przyjazd do Polski Luigięo Nono. Muszę powiedzieć, że wiele mu zawdzięczam. Wniósł odświeżenie, otworzył nas na coś zupełnie nowego. Pamiętam, jak przez dwie noce przegrywałem taśmy z muzyką elektroniczną, które przywiózł Nono i które należało jak najszybciej skopiować. Byłem zafascynowany tą muzyką, pierwszy raz w życiu coś takiego słyszałem. (...) Największe wrażenie (...) zrobił chyba na mnie wówczas „Gesang der Junglinge” Karlheinz Stockhausena<sup>19</sup>. To było niezwykle zaskoczenie, odkrycie zupełnie nowego świata. Pociągnęło to za sobą zmianę poglądu na całą muzykę. Wówczas również nastąpiło moje spotkanie z muzyką dodekafoniczną, poznawanie systemu, techniki. I trzeba powiedzieć, że wśród nas, najmłodszych wówczas studentów, stało się coś niezwykłego. Zapanowała wielka fascynacja wszystkim, co nowe. I nie z racji jak to się później mówiło presji awangardy, nie pod wpływem muzyki niemieckiej. To zainteresowanie było absolutnie autentyczne. Nie wynikało ono z presji, ale z naszej wewnętrznej potrzeby, wartością stała się nowość<sup>20</sup>.

Podniosłą atmosferę spotkania z Nono ilustruje również wypowiedź Krystyny Moszumańskiej-Nazar<sup>21</sup>, koleżanki Bujarskiego ze studiów w PWSM w Krakowie:

*Spotkałam się z nim w Jamie Michalika. (...) Gdy oglądałam jego partytury, po prostu zakręciło mi się w głowie. Pomyślałam: gdzie ja jestem? (...) Oczywiście pełna zachwyty dla tego, co zobaczyłam i usłyszałam, stwierdziłam, że tak dalej być nie może, coś trzeba zrobić<sup>22</sup>.*

## Okres I

Pierwszy okres twórczości Bujarskiego, dający się zamknąć w pewną spójną całość przypada na lata 1961-1973. To czas prawykonań kilku utworów, m.in. *Strefy*, *Contraria* i *El hombre*<sup>23</sup>, dzieł, w których pomimo dalszych eksperymentów kompozytor stopniowo kieruje się od swobodnego serializmu w stronę sonoryzmu.

---

<sup>19</sup> Karlheinz Stockhausen (1928-2007) – niemiecki kompozytor i pedagog, jedna z najbardziej prominentnych postaci muzyki współczesnej, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Stockhausen-Karlheinz;3979837.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>20</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 16.

<sup>21</sup> Krystyna Moszumańska-Nazar (1924-2008) – kompozytorka, profesor i rektor Akademii Muzycznej w Krakowie, <https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/krystyna-moszumanska-nazar-1987-1993/> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>22</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 16.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 35.

Sonoryzmu intrygującego, bo pełniącego często funkcję formotwórczą. Bujarski tak opisywał *Contrarię* (1965), utwór na wielką orkiestrę symfoniczną:

*Jako wykształcony sonorystycznie kompozytor, chciałem napisać utwór sonorystycznoaleatoryczny, chciałem napisać coś bardzo zróżnicowanego w sensie brzmień orkiestry. Chciałem wykorzystać różne faktury, techniki, kolorystykę<sup>24</sup>.*

W tym szczególnym okresie działalności kompozytora sedno jego muzyki stanowi brzmienie. Ówczesna twórczość Bujarskiego zdecydowanie wpisywała się w nurt polskiej szkoły sonorystycznej – poszukującej nowych, niekiedy szokujących barw, faktur czy niekonwencjonalnych rozwiązań artykulacyjnych. Pozbawiona jest ona jednak ekstremalnych zabiegów, które mogłyby zakłócać subtelność wyrazu. Istniał pewien aspekt wyróżniający twórczość sonorystyczną kompozytora. Prof. Malecka tak opisuje jego podejście do brzmienia:

*Kierował się nie tyle kryterium nowości czy oryginalności, ile kryterium urody i piękna barw, zarówno instrumentalnych jak i wokalnych<sup>25</sup>.*

Owo piękno i dbałość o nie w kontekście muzycznych proporcji i emocji prowadzi do kolejnej fazy twórczości Bujarskiego.

## **Okres II**

Po czteroletniej przerwie Zbigniew Bujarski powraca do komponowania. Od 1977 roku do połowy lat 90. wyróżnić można drugi okres jego twórczości, w którym od sonoryzmu twórca przechodzi do „melodyczności”<sup>26</sup>. To typowy dla polskich kompozytorów tego okresu, zwrot ku dobrze rozumianej tradycji, neoromantycznego myślenia o ekspresji, melodyce, formie utworów i klasycznego zapisu nutowego. Zauważalny jest on w tym czasie również w działaniach artystycznych Krzysztofa Pendereckiego.

---

<sup>24</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 31.

<sup>25</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 35.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 35.

Omawiana metoda komponowania stała się doskonałym sposobem na przekazanie głębszych treści pozamuzycznych, w tym religijnych i patriotycznych<sup>27</sup>, jako czytelna odpowiedź na skomplikowaną sytuację polityczną i społeczną w Polsce. W tym czasie powstają jedne z ważniejszych dzieł Bujarskiego: *Musica domestica* czy *Pawana dla Oddalonej*. Co istotne, drugi okres twórczości Bujarskiego przyniósł wzbogacenie jego katalogu o nowe utwory na instrumenty smyczkowe, w tym na orkiestry i zespoły kameralne. Są to dzieła takie jak: wspomniana już *Musica domestica*, *Concerto per archi I* (z partią solową skrzypiec), *Concerto per archi II* (z partią solową wiolonczeli), *Scolaresca*, a także trzy z czterech kwartetów smyczkowych kompozytora: *Kwartet Na otwarcie domu*, *Kwartet Na Advent* oraz *Kwartet Na Wielkanoc*.

Zbigniew Bujarski często wspominał o szczególnej więzi jaka łączyła go z materiałem kwartetu smyczkowego, wskazując na jego subtelne brzmienie<sup>28</sup>.

*Specyfika gatunku, obawiająca się może przede wszystkim w intymności brzmienia kwartetu smyczkowego, jak również trudny i bardzo skupiony proces twórczy, stanowią (...) klimat najbardziej sprzyjający uzewnętrznieniu szczególnie ważnych czy najbliższych stanów emocjonalnych lub stanowią próbę notowania rozmyślań i dociekań ludzkich, dotyczących spraw nawet eschatologicznych<sup>29</sup>.*

### Okres III

Połowa lat 90. to moment, w którym kompozytor wkracza w trzeci okres swojej twórczości. Cechy techniki kompozytorskiej czy stylu nie ulegają znacznym zmianom<sup>29</sup>. Jest to jednak bardzo wyraźny moment tematycznego zwrócenia się w kierunku przemijania, lęków i obaw o losy człowieka wkraczającego w XXI wiek. Być może wiązało się to również z odczuwaniem przez Bujarskiego trudów podeszłego wieku. O swoich rozterkach wspominał prof. Maleckiej:

*Przeżyłem poważną część wieku XX. Otóż uważam, że wiek ten, niemal we wszystkim w sferze etyki, moralności, kultury, w sposobie życia – był nadal wiekiem XIX.*

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>28</sup> E. Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, AMKP, Kraków 2021, s. 279.

<sup>29</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 63.

*Nowe zaczęło się dziać w latach 80. wieku XX., a teraz czeka nas bardzo niebezpieczna, czy nawet koszmarna przyszłość; będziemy ją przeżywać. Kiedy pomyślę o moim dzieciństwie i o czasach przedwojennych wydaje mi się, że mam 200 lat<sup>30</sup>.*

Pocieszenia i inspiracji Bujarski poszukuje w tym czasie głównie w wierze, poezji, malarstwie i mitologii. W bliskich i bezpiecznych mu przestrzeniach. Stąd tematyka jego utworów z tamtego okresu: *Alleluja, Stabat Mater, Lumen, Pereine*. Z trudnymi tematami dotyczącymi kondycji człowieka, przemijania i żałoby po stracie bliskich, związane są utwory: *Lęki ptaków I, II, III, Orphaniania* i *Elegos*.

Na podstawie komentarzy kompozytora, tematyki utworów, tytułów, użytych tekstów i programów, można dokonać ogólnej oceny twórczości Zbigniewa Bujarskiego i wyróżnić pięć, głównych źródeł inspiracji, które od początku profesjonalnej działalności kształtowały charakterystyczny wyraz jego języka muzycznego<sup>31</sup>. Należą do nich:

- **Religia** – w różnorodnym ujęciu, od biblijnego po poetycki,
- **Historia** – od wspomnień okresu II wojny światowej po czas dążeń kraju do wyzwolenia z komunizmu,
- **Kultura** – w tym filozofia, malarstwo i mitologia,
- **Przyroda, Egzystencjalizm** – człowiek jako element świata przyrody, lęk przed zmianami cywilizacyjnymi, upadkiem moralności,
- **Dom, Pamięć** – powrót do czasów dzieciństwa, ognisko domowe, bezpieczeństwo, wspomnienia utraconych przyjaciół.

---

<sup>30</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 144.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 144.

### 1.3 W kręgu Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej

Omawiając twórczość wiolonczelową Zbigniewa Bujarskiego, próbując jednocześnie całą jego artystyczną działalność umieścić w konkretnej przestrzeni, warto wspomnieć o Krakowskiej Szkole Kompozytorskiej. To, wprowadzone w latach 70. XX wieku przez Bohdana Pocięja<sup>32</sup>, umowne określenie miało na celu opisanie grupy cenionych kompozytorów związanych z Krakowem, ściślej z Akademią Muzyczną w Krakowie (dawniej Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna), którzy w wyraźny sposób wpłynęli na kształt muzyki polskiej XX i XXI wieku<sup>33</sup>. Zdania dotyczące słuszności tego uprządkowania i potrzeby uściślenia typowych cech szkoły są podzielone. Skala oddziaływania jej przedstawicieli na kulturę w Polsce jest jednak na tyle silna, że zjawisko to trwale wpisało się w historię polskiej muzyki.

Symbolicznych początków Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej należy doszukiwać się w roku 1888, gdy powołano do życia Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie<sup>34</sup>. To właśnie w murach tej instytucji szczególnie wyraziście zaznaczyła się obecność jej twórcy, kompozytora i pedagoga Władysława Żeleńskiego<sup>35</sup>. Kolejny, przełomowy moment to rok 1946, w którym konserwatorium przekształcone zostaje w Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną. Wśród jej pedagogów znaleźli się kompozytorzy: Stanisław Wiechowicz i Artur Malawski.

W latach 50. i 60. XX wieku grono pedagogiczne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej poszerzyło się o kolejnych kompozytorów. Działalność dydaktyczną rozpoczęli: Tadeusz Machl<sup>36</sup>, Krystyna Moszumańska-Nazar, Bogusław Schaeffer<sup>37</sup>, Krzysztof Penderecki<sup>38</sup>, Zbigniew Bujarski, Marek Stachowski<sup>39</sup>,

---

<sup>32</sup> Bohdan Pocięj (1933-2011) – muzykolog i krytyk muzyczny, redaktor, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/pocięj-bohdan/> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>33</sup> T. Malecka, *Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans*, Polski Rocznik Muzykologiczny XVI, 2018, s. 81.

<sup>34</sup> Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie zostało powołane w lutym 1888. Funkcjonowało do 1946 roku z przerwą w okresie II wojny światowej (1939-1945).

<sup>35</sup> <https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/historia/1888-1946/> (dostęp: 04.06.2023)

<sup>36</sup> Tadeusz Machl (1922-2003) – organista, kompozytor i pedagog, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Machl-Tadeusz;3935693> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>37</sup> Bogusław Schaeffer (1929-2019) – kompozytor, muzykolog, krytyk muzyczny, dramaturg, filozof i pedagog, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Schaeffer-Boguslaw;3972891> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>38</sup> Krzysztof Penderecki (1933-2022) – światowej sławy kompozytor, dyrygent, rektor Akademii Muzycznej w Krakowie, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Penderecki-Krzysztof;3955700.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>39</sup> Marek Stachowski (1936-2004) – kompozytor, profesor i rektor Akademii Muzycznej w Krakowie, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Stachowski-Marek;3978757.html> (dostęp: 10.08.2025)

Krzysztof Meyer<sup>40</sup> oraz Adam Walaciński<sup>41</sup>.

W grupie tej wyróżniał się szczególnie Krzysztof Penderecki, odnoszący coraz większe sukcesy na arenie międzynarodowej. To on w niedługim czasie otworzył Katedrę Kompozycji na świat, sprawiając, że Kraków stał się ważnym ośrodkiem edukacyjnym. W trudnych czasach komunizmu to profesor Penderecki jako wieloletni rektor (1972-87) i kierownik Katedry Kompozycji (1972-74) przyciągał swoją osobą kandydatów na studia również spoza granic naszego kraju<sup>42</sup>, również po przekształceniu PWSM w Akademię Muzyczną w 1979 roku.

Zbigniew Bujarski, jako przedstawiciel Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, był profesorem, który przez lata wykształcił niezliczoną liczbę studentów. Kontynuował wraz z nimi tradycję i idee swoich mistrzów, które pozostają istotne w krakowskiej uczelni także dziś – dydaktyczny i artystyczny „pochód” trwa bowiem nadal. Z czasem uczniowie przejmują rolę mentorów, kształcąc kolejne pokolenia adeptów sztuki.

Grono przedstawicieli Szkoły średniego i młodego pokolenia jest szerokie. Należą do niego m.in.: Wojciech Widłak, Marcel Chyrzyński, Ziemowit Zych, Anna Zawadzka-Gołosz, Mateusz Bień, Maciej Jabłoński, Grzegorz Majka, Ewa Zuchowicz oraz Jarosław Płonka<sup>43</sup>.

Do wyróżniających się cech, tej stylistycznie zróżnicowanej grupy, zaliczyć można<sup>44</sup>:

- **Idea „przeżycia pokoleniowego”** – rozumiana jako artystyczna reakcja na wydarzenia historyczne i społeczne. W latach 50. i 60. XX wieku przedstawiciele szkoły starali się odreagować w swojej muzyce dramat II wojny światowej i realia komunizmu. Z drugiej strony ich dzieła potrafiły wyrażać uniesienie i radość wywołane choćby odzyskaniem niezależności państwowej czy wyborem papieża Polaka. Silny rys religijny i społeczny,

---

<sup>40</sup> Krzysztof Meyer (1943-) – kompozytor, pianista, pedagog, autor książek o muzyce, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Meyer-Krzysztof;3940232.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>41</sup> Adam Walaciński (1928-2015) – kompozytor, publicysta muzyczny i pedagog. Tworzył także muzykę do filmów i spektakli teatralnych, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Walacinski-Adam;3993491.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>42</sup> T. Malecka, *Fenomen...*, s. 85.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 87.

- **Zmienność technik, awangarda-tradycja** – większość kompozytorów Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej w pierwszych latach swej działalności przechodzi okres fascynacji awangardą, w tym dodekafonią, serializmem, a w sposób szczególny sonoryzmem, po to by późnych fazach twórczości powrócić do „tradycji” osadzonej w estetyce neoromantyzmu czy klasycznie rozumianej tonalności,
- **Unikanie gatunków wielkiej tradycji europejskiej** – poza Krzysztofem Pendereckim, brak u większości twórców, dwóch wielkich gatunków: symfonii i opery. W ich miejsce pojawiają się utwory symfoniczne o charakterze programowym,
- **Znacząca rola kwartetu smyczkowego** – gatunek kwartetu smyczkowego jako przejaw doskonałych proporcji i przestrzeni do zaprezentowania swoich możliwości kompozytorskich czyni go ważnym medium dla twórczości wielu przedstawicieli grupy,
- **Orkiestra smyczkowa, poszerzenie repertuaru** – specyficzny skład instrumentalny, bogaty w możliwości ekspresyjne, stał się polem do poszukiwań nowych brzmień. Twórczość kompozytorów obejmuje m.in. formy takie jak *Sinfonietta* czy *Divertimento*.

Istnieje jeszcze jedna cecha wspólna dla przedstawicieli Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, ta którą trudno ująć słowami, czysto ludzka, wymykająca się teoretycznym analizom. Wspominają o niej wieloletni pracownicy uczelni, kompozytorzy i teoretycy. To przyjaźń i głębokie więzi emocjonalne. Bujarski pozostawał w bliskiej relacji m.in. z Markiem Stachowskim i Krzysztofem Pendereckim, którym kilkakrotnie dedykował swoje utwory<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Rozmowa autora z prof. dr hab. Teresą Malecką, Kraków 2022.

## ROZDZIAŁ 2

### W PODRÓŻY MIĘDZY MUZYCZNYMI ŚWIATAMI – INSPIRACJE

#### 2.1 Awangarda w muzyce europejskiej XX wieku – rys historyczny

W lepszym zrozumieniu stylu kompozytorskiego Zbigniewa Bujarskiego oraz w dotarciu do źródeł jego inspiracji i muzycznych fascynacji pomóc może dokładniejsza analiza zagadnień związanych z historią muzyki europejskiej XX wieku, szczególnie jej pierwszej połowy, z uwzględnieniem nurtów filozoficznych, przemian kulturowych, koncepcji artystycznych, a także stosowanych ówczesnie technik kompozytorskich. Te ostatnie stanowią jedno z głównych źródeł inspiracji w twórczości Bujarskiego, w tym również tej przeznaczonej na wiolonczelę.

Europa początku XX wieku targana była społecznymi i kulturowymi konfliktami. Obok kryzysu tradycyjnych wartości, silnych napięć o podłożu nacjonalistycznym oraz dekadentkich nastrojów – pozostałości *fin de siècle*, z jego moralnymi wątpliwościami, w tym schopenhauerowskim przekonaniem, że przeznaczeniem człowieka jest cierpienie – prężnie rozwijały się przemysł, nauka i sztuka<sup>46</sup>. Był to czas epokowych odkryć i wynalazków. Przełomowe zmiany nastąpiły w psychoanalizie i medycynie. Kontynent europejski stał się miejscem intelektualnych zrywów różnorodnych środowisk i grup, które coraz odważniej odrzucały wizje i konwencje poprzedniego stulecia<sup>47</sup>.

W atmosferze zmian nastrojów społecznych narodziła się awangarda, „zbuntowana siostra”, nieco bardziej analitycznego i racjonalnego modernizmu. Jako coraz silniej dominujący prąd w kulturze, z jej typową negacją dotychczasowych form i poszukiwaniem nowych środków wyrazu, przejawiała się w różnych dziedzinach sztuki: muzyce, literaturze czy malarstwie, z charakterystycznymi kierunkami, jak ekspresjonizm, futurizm, kubizm, surrealizm czy dadaizm<sup>48</sup>. Eksperymenty z formą i językiem były wynikiem poszukiwań odpowiedzi na jedno z kluczowych, egzystencjalnych pytań: jak uchwycić złożoność i wewnętrzne sprzeczności świata, tak rozpadzonego w swym rozwoju?

---

<sup>46</sup> N. Warburton, *Krótką historia filozofii*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2016, s. 139.

<sup>47</sup> I. Dąmbska, *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1975, s. 151.

<sup>48</sup> <https://www.britannica.com/art/Modernism-art/Modernism-in-the-visual-arts-and-architecture#ref1077284> (dostęp: 06.03.2025)

Kluczowa wątpliwość nie była obojętna również kompozytorom i wykonawcom, którzy dążyli do jej wyjaśnienia. Sale koncertowe początku XX wieku wypełniają się po brzegi, stanowiąc miejsce towarzyskich spotkań i rozrywki. Do głosu dochodzą jednak coraz odważniejsze koncepcje, które dla przeciętnego melomana bywają sporym wyzwaniem, nierzadko zgorszeniem. Postromantyczna estetyka zderza się z nowymi prądami artystycznymi, pełnymi dysonansu i zaskakujących form wyrazu<sup>49</sup>. Publiczność przyzwyczajona do sztuki realistycznej i zrozumiałej przeżywa szok w zetknięciu z awangardą, która zamiast harmonii proponuje deformację i intelektualną prowokację.

Trudno zestawić rewolucyjne hasła i manifesty estetyczne początku XX wieku z wizją krytyka muzycznego, Eduarda Hanslicka<sup>50</sup>, działającego intensywnie pod koniec XIX stulecia, który twierdził: *Wrażenie jest początkiem, a zarazem pierwszym warunkiem estetycznego zadowolenia*<sup>51</sup>. Nowe kierunki artystyczne całkowicie odwróciły ten porządek – wrażenie miało stać się nie tyle źródłem zaspokojenia zmysłów, co początkiem pogłębionej refleksji odbiorcy.

Kiedy w Europie i na świecie, w wyniku narastających napięć, dochodzi do jednej z największych tragedii w historii, dramatycznego okresu I i II wojny światowej, ludzkość zastyga w przerażeniu stając w obliczu skali zniszczeń i cierpienia. Szok, poczucie bezsensu, upadki imperiów, liberalizacja obyczajów, wzrost znaczenia kultury masowej, a w kolejnych latach zimna wojna i ruchy kontrkulturowe, stają się doświadczeniami, które na trwałe odmieniają oblicze XX wieku.

Ludzkie traumy i perspektywę rozwoju człowieka próbują analizować egzystencjaliści, od tych reprezentujących nurt ateistyczny (Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre) po chrześcijański (Karl Jaspers, Gabriel Marcel)<sup>52</sup>. Pewne stało się, że w świecie ogarniętym absurdem istnienia sztuka wymaga przewartościowania<sup>53</sup>. Poza wzruszeniem i pobudzaniem zmysłów miała przynosić twórcom i odbiorcom swoiste *katharsis*<sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, Tom I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 60.

<sup>50</sup> Eduard Hanslick (1825-1904) – austriacki teoretyk muzyczny i jeden z najbardziej wpływowych krytyków muzycznych II poł. XIX wieku, pierwszy profesor estetyki i historii muzyki na Uniwersytecie w Wiedniu, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Eduard\\_Hanslick](https://pl.wikipedia.org/wiki/Eduard_Hanslick) (dostęp: 10.08.2025)

<sup>51</sup> E. Hanslick, *O pięknie muzycznym. Studium estetyczne*, Nakładem i drukiem M. Arcta, Warszawa 1903, s. 19.

<sup>52</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Tom III, PWN, Warszawa 2014, s. 463.

<sup>53</sup> K. Jaspers, *Filozofia egzystencji, wybór pism*, PIW, Warszawa 1990, s. 81.

<sup>54</sup> *katharsis* – antyczna koncepcja (Arystoteles) rozumiana jako oczyszczenie uczuć strachu i litości poprzez intensywne przeżycie tragedii ukazującej m.in. heroizm człowieka, <https://sjp.pwn.pl/sjp/katharsis;2563219.html> (dostęp: 10.08.2025)

## 2.2 Eksperyment, synteza – wybrane techniki kompozytorskie XX wieku

Poszukiwania kompozytorów, stojących na czele awangardy<sup>55</sup> wytyczającej nowe, artystyczne ścieżki, znajdują swoje odzwierciedlenie w powstaniu wielu przełomowych technik – nierzadko szokujących i poszerzających horyzonty myślowe, takich, które miały stać w skrajnej opozycji do panujących trendów muzycznych.

Do najważniejszych dla muzyki XX wieku – tych, które w swojej pracy wykorzystywał również Zbigniew Bujarski – warto zaliczyć:

**Atonalność:** To technika kompozytorska, w której z założenia brakuje ścisłego centrum tonalnego. Charakteryzują ją silna dysonansowość i porzucenie tradycyjnego systemu dur-moll. Jej zastosowanie było szczególnie widoczne w początkowych działaniach kompozytorów reprezentujących *Drugą Szkołę Wiedeńską*<sup>56</sup>. Do tego grona należeli m.in.<sup>57</sup>:

### **Arnold Schönberg (1874-1951)**

*Pierrot lunaire*, op. 21 (1912), *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909)

### **Alban Berg (1885-1935)**

Opera *Wozzeck* (1917-1922), *Vier Lieder*, op. 2 (1909-1910)

### **Anton Webern (1883-1945)**

*Fünf Sätze für Streichquartett*, op. 5 (1909), *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, op. 9 (1913)

Zajęci poszukiwaniem nowego języka muzycznego i odkrywania atonalności, byli również inni kompozytorzy. Swoimi pomysłami wnieśli do nowoczesnej muzyki bogactwo niespotykanych dotychczas współbrzmień. W tym miejscu należy wymienić twórców takich jak:

---

<sup>55</sup> Awangarda (z fr. *avant-garde*, „przednia straż”) – zespół tendencji i kierunków w sztuce XX wieku, odrzucających dotychczasowe style i tworzących własny, nowatorski świat artystyczny, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/awangarda;3872720.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>56</sup> *Druga Szkoła Wiedeńska* – grupa kompozytorów działająca w pierwszej połowie XX wieku w Wiedniu, skupionych wokół Arnolda Schönberga. Ich twórczość zapoczątkowała nowe kierunki oraz techniki kompozytorskie w muzyce, <https://www.britannica.com/art/musical-composition/The-20th-century> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>57</sup> *Mała Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 1981, s. 59.

### **Béla Bartók (1881-1945)**

Sonata nr 2 na skrzypce i fortepian (1922), II Kwartet smyczkowy (1915-1917)

### **Aleksandr Scriabin (1872-1915)**

*Vers la flamme*, op. 72 (1914), *Preludium* op. 59 nr 2

### **Igor Strawiński (1882-1971)**

*Le Sacre du printemps* (1913)

### **Karol Szymanowski (1882-1937)**

*Mity* op. 30 na skrzypce i fortepian (1915), *Metopy* op. 29 na fortepian (1915)

**Dodekafonia, serializm:** To technika dwunastotonowa (z gr. *dodeka*, liczba 12), w której wszystkie dźwięki skali chromatycznej są równoważne<sup>58</sup>. Jej podstawą jest seria, czyli ustalone następstwo dwunastu dźwięków, z których, zgodnie z założeniami, żaden nie może się powtórzyć przed użyciem pozostałych jedenastu. Seria staje się zatem podstawą utworu, jego niezwykle złożonym i logicznym konceptem. Technika stworzona przez Arnolda Schönberga posiada wiele zasad, mających na celu uściślenie formy powstającego dzieła<sup>59</sup>. Wśród nich jedna, najistotniejsza, w której to seria może podlegać transpozycji (przyporządkowanie serii interwałów do kolejnych dźwięków skali) lub inwersji (lustrzane odbicia w pionie i poziomie pomiędzy seriami). Dzięki tak zaawansowanym, niejako matematycznym rozwiązaniom, istniała teoretycznie nieskończona liczba możliwości przekształcania materiału dźwiękowego<sup>60</sup>.

W późniejszych latach XX wieku serializm, jako źródło inspiracji, wiązał się nie tylko porządkowaniem wysokości dźwięków, ale także innych elementów muzycznych: rytmu, dynamiki i artykulacji.

Krytykowana za swoją „bezdusność” i „brak pierwiastka emocjonalnego”, technika wraz z jej zasadami nie przetrwała w swojej pierwotnej formie do dnia dzisiejszego. Można śmiało stwierdzić, że Schönberg jako muzyczny rewolucjonista ryzykował i eksperymentował w imię nowej formy artystycznego wyrazu, na przekór ograniczającej go tradycji.

---

<sup>58</sup> B. Schaeffer, *Klasyki dodekafonii*, Tom I, Część analityczna, PWM 1964, s. 5.

<sup>59</sup> T. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Wydawnictwo COK, Warszawa 1981, s. 150.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 152.

Stworzona przez Schönberga kontrowersyjna koncepcja pobudziła kolejne pokolenia współczesnych kompozytorów, w tym Zbigniewa Bujarskiego, do odkrywania własnego stylu i języka muzycznego<sup>61</sup>. Twórcami stosującymi technikę dodekafoniczną ze skonstruowanymi w zgodzie z jej zasadami seriami byli m.in.:

### **Arnold Schönberg**

Suita na fortepian op. 25 (1921-1923), *Wariacje* na orkiestrę op. 31 (1926-1928)

### **Alban Berg**

Koncert skrzypcowy (1935), *Suita liryczna* na kwartet smyczkowy (1925-1926)

### **Anton Webern**

Symfonia op. 21 (1928)

**Aleatoryzm, Aleatoryzm kontrolowany:** Kolejna rewolucyjna technika kompozytorska, która opiera się na wprowadzaniu elementu „przypadkowości” w procesie prezentacji utworu na scenie. Twórcą terminu jest Pierre Boulez<sup>62</sup>, a za pioniera tej techniki uznawany jest amerykański kompozytor John Cage<sup>63</sup>.

Głównym jej założeniem jest określenie obrazu dźwiękowego, w którym dopuszcza się współdziałanie czynników przypadkowych wprowadzonych przez wykonawcę podczas wykonywania dzieła muzycznego. W zależności od skali swobody wyróżnić można dwa typy aleatoryzmu: „niekontrolowany”, inaczej „całkowity”, w którym wszystkie elementy utworu pozostawione zostały przypadkowi (rola i intencje kompozytora sprowadzone są do minimum), oraz „kontrolowany”, gdzie w wytyczonym przez kompozytora fragmencie utworu oddaje on do dyspozycji wykonawcy wyłącznie pewne określone elementy, np. wysokości dźwięków, przebiegi melodyczne, rytm, dynamikę, kolejność prezentowanych fragmentów czy zestawy instrumentów. Finalny efekt sprawia wrażenie pewnego rodzaju „improwizacji”, której nie można jednak w żaden sposób porównać do tej, która stanowi podstawę muzyki jazzowej. Choć indeterministyczne właściwości tej formy aleatoryzmu dają dużą swobodę wypowiedzi, wciąż jego główne założenia „kontrolowane” są przez kompozytora.

---

<sup>61</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 15.

<sup>62</sup> Pierre Boulez (1925-2016) – francuski kompozytor, dyrygent i organizator życia muzycznego, <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Boulez> (dostęp: 20.08.2025)

<sup>63</sup> T. Zieliński, *Style, kierunki...*, s. 22.

Józef Michał Chomiński<sup>64</sup> porównywał właściwości aleatoryzmu do surrealizmu i teatru muzycznego sugerując, że *źródłem surrealizmu są podświadome, niekontrolowane, spontaniczne procesy psychiczne*<sup>65</sup>. Ów spontaniczność w procesie interpretacji aleatorycznych fragmentów, bądź całości dzieła przez wykonawcę, jest gwarancją tego, że słuchacz podczas koncertu uczestniczy w niepowtarzalnym akcie twórczym.

Precyzyjny zapis nutowy to również ważny element w pracy z zastosowaniem techniki aleatorycznej. Niejednokrotnie dłuższe adnotacje kompozytora regulują przebieg akcji utworu lub jego dramaturgię. W formie graficznej pojawia się często nieregularna linia falista na pięciolinii z dodanym zwrotem *ad libitum* (łac. według upodobania), nierzadko nawias, w którym wpisane są zestawy dźwięków, które artysta na scenie w dowolny sposób dobiera i przekształca. Spotkać można również określenia dotyczące czasu trwania danego fragmentu, w których zestawy motywów melodyczno-rytmicznych kompozytor oddaje wykonawcy do swobodnej interpretacji.

### **Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**

*Klavierstück XI* (1956)

### **John Cage (1912-1992)**

Koncert na fortepian i orkiestrę (1957-1958), *4'33"* (1952)

### **Witold Lutosławski (1913-1994)**

*Gry weneckie* (1961), *Łańcuch II* (1984-1985)

**Sonoryzm:** (łac. *sonorus*, „dźwięczny”) Technika kompozytorska i zarazem kierunek w muzyce współczesnej, szczególnie istotny w historii muzyki polskiej w latach 60. XX wieku. Omawiając zagadnienia sonoryzmu, odnieść się należy do tzw. Polskiej Szkoły Kompozytorskiej, na czele z Krzysztofem Pendereckim. To on, dzięki odważnym eksploracjom, stał się w latach młodości, głównym prekursorem tej techniki<sup>66</sup>.

Poszerzenie palety brzmień było głównym celem poszukiwań kompozytorów tego nurtu. Tradycyjne instrumenty, dzięki nowym sposobom wydobywania dźwięku, zaczęły

---

<sup>64</sup> Józef Michał Chomiński (1906-1994) – polski muzykolog, autor książek, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Stworzył nową dyscyplinę – sonologię, ujmującą teoretyczne zjawiska czystego brzmienia w muzyce XX wieku, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Chominski-Jozef-Michal;3885774.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>65</sup> J.W. Reiss: *Mala historia muzyki*, PWM 1974, s. 207.

<sup>66</sup> T.A. Zieliński, *Style, kierunki...*, s. 247.

rozbrzmiewać niespotykanymi dotąd barwami. Na instrumentach smyczkowych zaczęto grać drzewcem za podstawkiem, palcami na płytach bocznych lub włosiem na podstrunnicy. Często były one strojone w nietypowych układach dźwiękowych, a także preparowane za pomocą niekonwencjonalnych narzędzi i materiałów. Rewolucja nie ominęła również innych grup, choćby instrumentów dętych. Wprowadzano w zapisie nutowym multifony, śpiewanie z jednoczesnym graniem, dmuchanie w instrumenty bez ustników, rytmiczne stukanie w klapy klarnetów, obojów, efekty skrzywienia, dudnienia i pisków. Jak można było jednak przewidzieć, bezkompromisowe metody wydobywania dźwięku, całkowicie oderwane od tradycji, spotykały się z krytyką nie tylko melomanów, ale i samych wykonawców<sup>67</sup>. Efekty eksperymentów utwierdziły kompozytorów w przekonaniu, że akustyczne instrumenty nie ustępują możliwościom urządzeń elektronicznych generujących dźwięk, w tym oscylatorów i syntezatorów, wykorzystywanych choćby w powstającym w Warszawie Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia<sup>68</sup>.

Należy w tym miejscu wspomnieć o tym wyjątkowym miejscu, powołanym do życia przez muzykologa i kompozytora Józefa Patkowskiego<sup>69</sup>. Istniejące w latach 1957-2004 studio przyczyniło się do dynamicznego rozwoju muzyki elektronicznej i sonoryzmu w Polsce. Było ono jedyną w swoim rodzaju przestrzenią w skali europejskiej (zwłaszcza bloku wschodniego), gdzie gościła i pracowała, spragniona nowych doznań artystycznych, rzesza awangardowych kompozytorów, w tym m.in. Włodzimierz Kotoński, Krzysztof Penderecki, Bogusław Schaeffer, Bohdan Mazurek, Eugeniusz Rudnik, François-Bernard Mâche i Arne Nordheim.

Kolejnym kluczowym aspektem sonoryzmu jest coraz częstsze traktowanie brzmienia jako głównego elementu formotwórczego utworów. Dzięki przepływowi barw, odcieni, silnym kontrastom i dynamice, słuchacz może śledzić narrację utworu – jego budowę, rozkład napięć czy fazy. W tym kontekście tradycyjna rola melodii, rytmu i harmonii staje się mniej istotna.

Profesor Mieczysław Tomaszewski<sup>70</sup>, wbrew pojawiającym się nieprzychylnym opiniom o rzekomym braku głębszego przekazu i pozamuzycznych odniesień sonoryzmu,

---

<sup>67</sup> M. Tomaszewski, *Krzysztofa Pendereckiego Droga Twórcza*, wstęp do programu koncertowego *Raj Utracony*, Opera Wroclawska 2008, s. 12.

<sup>68</sup> W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, PWM, Kraków 2002, s. 34.

<sup>69</sup> Józef Patkowski (1929-2005) – kompozytor i muzykolog, twórca Studia Eksperymentalnym Polskiego Radia, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Patkowski-Jozef;3955015> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>70</sup> Mieczysław Tomaszewski (1921-2019) – światowej sławy muzykolog, teoretyk muzyki, animator i organizator życia muzycznego, redaktor naczelny i dyrektor Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, profesor i doktor *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie, Honorowy Obywatel Miasta Krakowa, Kawaler Orderu Orła Białego, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Tomaszewski-Mieczyslaw;3987937.html> (dostęp: 10.08.2025)

uznał czas poszukiwań nowych brzmień przez kompozytorów (szczególnie K. Pendereckiego) za *laboratorium brzmień wyzwolonych, rozpętanych do granic możliwości*<sup>71</sup>. Śmiało zatem można stwierdzić, że był to jeden z najbardziej twórczych i inspirujących okresów w dziejach muzyki<sup>72</sup>. Technikę sonorystyczną w swojej twórczości stosowali m.in.:

### **Krzysztof Penderecki**

*Tren – Ofiarom Hiroszimy* (1960), *Polymorphia* (1961), I Kwartet smyczkowy (1960)

### **Witold Szalonek (1927-2001)**

*Les sons* (1965), *I+I+I+I* (1969)

### **Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010)**

*Genesis I* (1962), *Choros I* (1964)

### **Wojciech Kilar (1932-2013)**

*Riff 62* (1962) i *Générique* (1963)

Wpływ polskiego sonoryzmu na muzykę europejską był niezwykle silny. Nową formą wypowiedzi interesowali się także:

### **György Ligeti (1923-2006)**

*Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966)

### **Iannis Xenakis (1922-2001)**

*Metastaseis* (1953-1954), *Pithoprakta* (1955-1956)

### **Luciano Berio (1922-2001)**

*Sinfonia* (1968-69), *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958)

**Politonalność:** Do interesującej, choć nie tak oryginalnej jak wyżej wymienione techniki kompozytorskie, zaliczyć można politonalność. Polega ona na stosowaniu jednocześnie dwóch lub kilku tonacji, trybów, w różnych głosach czy partiach utworu muzycznego. Głównym założeniem tej techniki była próba wzbogacenia systemu dur-moll.

---

<sup>71</sup> M. Tomaszewski, *Krzysztofa Pendereckiego Droga...*, s. 12.

<sup>72</sup> I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, WUW, Warszawa 2010, s. 23.

Ostatecznie wpłynęła ona jednak na jego stopniową dewaluację, w tym upadek klasycznych zasad, w których nadrzędnymi kategoriami był konsonans i dysonans i ich wzajemne zależności. Politonalność wraz z atonalnością stały u początku narodzin muzyki awangardowej. Eksperymenty z barwą, stosowną dla danej tonacji, w celu poszerzenia spektrum brzmieniowego, wprowadzało do swoich utworów wielu, znaczących, omawianych już wcześniej kompozytorów:

### **Igor Strawiński**

Balet *Pietruszka* (1911)

### **Béla Bartók**

*Bagatele* op. 6 (1908)

### **Karol Szymanowski**

I Kwartet smyczkowy op. 37 (1917)

**Technika klasterowa:** (ang. tone cluster „grono dźwięków”) Złożona i ściśle pozwiązana z ideą sonoryzmu, poszukującego nowych rozwiązań brzmieniowych, technika klasterowa, opiera się na konstruowaniu współbrzmień składających się z kilku sąsiadujących ze sobą dźwięków w skali muzycznej. Ich bliskość, najczęściej w odległości całego tonu lub półtonu (wraz z rozwojem techniki, również ćwierćtonu) powoduje wrażenie przejmującej, gęstej dysonansowości. Za jej twórcę uznawany jest powszechnie Amerykanin Henry D. Cowell<sup>73</sup>. Kompozytor tworzył przede wszystkim na fortepian.

Ze względu na ograniczenia instrumentu, rozwinięta przez niego technika klasterowa opiera się głównie na współbrzmieniach sekundowych. Opisana przez Cowella harmonika sekundowa (*secondal harmonies*) stała w opozycji do harmoniki dur-moll, w której tryb tercji determinuje charakter brzmienia. Wraz z eksplorowaniem techniki, kolejni kompozytorzy zaczęli chętniej korzystać z możliwości wykonawczych instrumentów smyczkowych. Ich konstrukcja uniemożliwiała jednak realizację stałego akordu obejmującego trzy lub więcej dźwięków jednocześnie. Twórcy skupiali się zatem coraz częściej na kształtowaniu współbrzmień ćwierćtonowych, które stanowiły silnie dysonansowy podział interwału sekundy. Ułatwiał to bezprogowy profil gryfu i możliwość swobodnego operowania lewej ręki. Problem budowy złożonych, klasterowych zestawów

---

<sup>73</sup> B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 231.

dźwiękowych, choćby w przypadku muzyki orkiestrowej, rozwiązano za pomocą rozłożenia ich na większą ilość instrumentów.

Klaster pod względem emocjonalnym wywołuje silne wrażenia estetyczne. Jako ekstremalne zakłócenie klasycznie rozumianej harmonii, tworzy unikalne barwy w utworze, pełne grozy i napięcia. W drugiej połowie XX wieku technika ta stosowana była często, szczególnie w utworach sonorystycznych. Warto ponownie odwołać się do wczesnej twórczości Krzysztofa Pendereckiego, w której klaster był jednym z najbardziej przejmujących elementów, budujących nastrój dzieła. Opisaną technikę stosowali w swoich kompozycjach:

### **Henry Cowell (1897-1965)**

*The Tides of Manaunaun* (1912), *Aeolian Harp* (1923)

### **Olivier Messiaen (1908-1992)**

*Chronochromie* (1960), *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958)

### **Kazimierz Serocki (1922-1981)**

*A piacere* (1962), *Freski symfoniczne* (1964)

### **Krzysztof Penderecki**

I Kwartet smyczkowy (1960), *Fluorescencje* (1962)

**Punktualizm:** (łac. *punctum*, kropka) Podobnie jak w przypadku sonoryzmu, to jednocześnie styl jak i technika kompozytorska. Jej cechą charakterystyczną jest porządkowanie przez twórcę dźwięków, fraz, składowych melodii i struktur rytmicznych w zbiory. Zbiory te, zwane również „punktami”, różnią się wysokością, artykulacją i rejestrem. Z założenia nie współdziałają ze sobą, nie będąc również związane żadną wyraźną zasadą formalną<sup>74</sup>. Pomimo bardzo dokładnych zapisów kompozytora dotyczących kształtu i przebiegu struktur muzycznych, „punktów”, wrażenie jakiego doświadcza słuchacz można określić stanem świadomego rozproszenia, w którym za pomocą zmysłów doświadcza fluktuacji różnorodnych barw<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> T.A. Zieliński, *Style, kierunki...*, s. 201.

<sup>75</sup> B. Schäffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Warszawa PWN 1975, s. 90.

Ta intensywność zmian i gwałtowność w różnicowaniu struktur muzycznych na krótkich odcinkach czasowych była typowa dla twórczości wcześniej wspomnianego Weberna, którego śmiało można określić „ojcem” punktualizmu. Stąd częste określenie tego stylu kompozytorskiego postwebernowskim lub neowebernowskim<sup>76</sup>.

Technikę punktualistyczną w rozbudowanej formie stosowali w swojej twórczości:

### **Karlheinz Stockhausen**

*Kreuzspiel* na fortepian, obój, basklarnet i perkusję (1951)

### **Pierre Boulez**

*Structures* na dwa fortepiany (1952)

### **Luigi Nono**

*Incontri* na 24 instrumenty (1955), *Il canto sospeso* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1956)

**Mikrotonowość, mikrotonalność:** Zjawisko muzyczne opierające się na mikrotonach, czyli interwałach mniejszych od półtonu<sup>77</sup>. W muzyce mikrotonowej oktawę podzielić można na więcej niż 12 półtonów, tworząc liczne, pomniejsze interwały – ćwierćtony, mikrotony. W ten sposób tworzy się bogaty, enharmoniczny system dźwiękowy.

Mikrotonowość znana i stosowana była już od czasów starożytnych. Nie tylko Pitagoras<sup>78</sup> prowadził badania nad strojem dźwiękowym i sformułowaniem matematycznych podstaw interwałów muzycznych. Przy tworzeniu utworów muzycznych wykorzystywały ją również ludy pochodzące z Indii, Chin i Arabii. W europejskiej muzyce zaczęto ją badać i wykorzystywać od początku XX wieku. W duchu poszukiwań i rozkwitu awangardy ciekawostką są oryginalne, mikrotonalne rozwiązania czeskiego kompozytora Aloisa Háby (1893-1973), który zaprojektował instrument do wykonywania skomplikowanych utworów w nietemperowanym stroju (mikrotonowe harmonium, *sixth-tone harmonium*)<sup>79</sup>. Do grupy współczesnych kompozytorów, którzy eksperymentowali z mikrotonalnością należą:

---

<sup>76</sup> *Mała Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 1981, s. 815.

<sup>77</sup> <https://www.britannica.com/art/microtonal-music> (dostęp: 22.11.2024)

<sup>78</sup> Pitagoras (ok. 572-497 p.n.e.) – grecki filozof i matematyk,  
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/pitagoras;3957737.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>79</sup> <https://pqmc.cz/en/sixth-tone-harmonium/> (dostęp: 15.09.2025)

### **Charles Ives (1874-1954)**

*Three Quarter-Tone Pieces* (1923-1924), *Quarter-Tone Chorale* (1914)

### **Benjamin Johnston (1926-2019)**

Sonata na fortepian mikrotonowy (1964), Kwartet smyczkowy nr 2 (1964)

### **Karlheinz Stockhausen**

muzyka elektroniczna: *Studie II* (1954), *Kontakte* (1958-1960)

### **Krzysztof Penderecki**

*De Natura Sonoris I, II* (1966, 1971), *Polymorphia* (1961)

## **2.3 Kontemplacja jako aktywność poznawcza w świecie filozofii i muzyki**

Z filozoficznego punktu widzenia „podróż” Bujarskiego między muzycznymi światami w poszukiwaniu własnej, artystycznej tożsamości przebiega pomiędzy awangardą – z jej drapieżnością i bezkompromisowością w formie wyrazu – a stanem pewnej zadumy i kontemplacji, której kompozytor chętnie się oddawał. W spokojnych, pełnych nostalgii fragmentach utworów dostrzec można bowiem łagodne, uduchowione oblicze artysty. Oba światy przenikają się w jego twórczości, często w gwałtowny i niespodziewany sposób. Bujarski tak opisywał swoje podejście do muzyki:

*Dla mnie muzyka jest modlitwą. (...) i nie jestem jako kompozytor niczym innym, jak narzędziem (...) w rękach Opatrzności czy Ducha Świętego, Boga<sup>80</sup>.*

Gdzie zatem prowadzi nas pojęcie kontemplacji? Czy w humanistycznym ujęciu staje się ona ścieżką do osiągnięcia wewnętrznego ukojenia, poznania prawdy? A może jako wierzący chrześcijanin<sup>81</sup> to modlitwa była dla kompozytora ową kontemplacją, rozumianą jako zanurzenie w najwyższych ideach, w Bogu. Rozważania te prowadzi do dwóch rzeczywistości.

---

<sup>80</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 10.

<sup>81</sup> Rozmowa autora z prof. dr hab. Teresą Malecką, Kraków 2022.

## Świat antyczny

Pierwszą z nich jest świat myśli Pitagorasa, Platona<sup>82</sup> i Arystotelesa<sup>83</sup>. Zamiłowanie Zbigniewa Bujarskiego do antyku, w tym do mitologii, było powszechnie znane. Jej wyrazem była tematyka jednego z późniejszych utworów kompozytora, *Peirene*, nawiązującego do mniej znanego mitu o *Belarofoncie* próbującym ujarzmić *Pegaza*<sup>84</sup>. Odnieść można wrażenie, że praca nad tym dziełem była jednocześnie pretekstem dla Bujarskiego do medytacji nad absolutem i wpływem muzyki na człowieka. Poszerzając swoje przemyślenia o znaczenie roli artysty kształtującego kulturalną świadomość, kompozytor dodaje:

*Jednak tak jak w micie, gdzie po Belarofoncie i Peirene zostają płynące do dnia dzisiejszego źródelka (i będą płynęły pewnie przez kolejne tysiąclecia), tak w twórczości zarówno artystycznej, jak i tej codziennej pomimo „niby klęski” coś po nas pozostaje*<sup>85</sup>.

Poza próbą wyrażenia stanu ducha człowieka poprzez muzykę, Bujarski, niczym Pitagoras i Platon w swych poszukiwaniach, zwracał szczególną uwagę na instrumentarium i harmonię, która posiadała swój *etos*<sup>86</sup>, przez co mogła oddziaływać czy nawet kształtować wewnątrz i postawy człowieka<sup>87</sup>. Kompozytor dysponował również szeroką wiedzą na temat antycznej koncepcji podziału siedmiostopniowych skal (będących wczesną formą *modi* kościelnych) oraz ich wpływu na ogólną percepcję muzyki i stan odbiorcy<sup>88</sup>. W antycznych źródłach inspiracji kryje się także szczerą, czysto ludzką przyjemność z oddania się sztuce. Zbigniew Bujarski w rozmowie z prof. Teresą Malecką wspominał: *Uważam, że tworzenie, komponowanie to sposób życia, to sposób na życie*<sup>89</sup>. Ten wyjątkowy, niekiedy wymagający ogromnego trudu, ale przynoszący satysfakcję „sposób”, ściśle odnosi się do słów Arystotelesa, zawartych w jego *Polityce: W muzyce tkwi bowiem przyjemność przyrodzona i dlatego*

---

<sup>82</sup> Platon (ok. 427-347 p.n.e.) – grecki filozof, uczeń Sokratesa i nauczyciel Arystotelesa, założyciel Akademii Platońskiej, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/platon;3958022.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>83</sup> Arystoteles (384-322 p.n.e.) – grecki filozof, uczeń Platona, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Arystoteles;3871513.html> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>84</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 117.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s.117.

<sup>86</sup> *etos* (z gr. *êthos* – zwyczaj, usposobienie) to obowiązujący w danej wspólnocie zbiór idealnych wzorców kulturowych, które określają normy postępowania i wyrażają jej wartości. W retoryce *etos* to charakter lub postawa mówcy (lub pisarza), wyrażana w celu przekonania odbiorców. Różni się od *patosu*, który oznacza emocje, jakie autor stara się wywołać u słuchaczy lub czytelników, <https://www.britannica.com/art/ethos> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>87</sup> Platon, *Państwo*, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2003, s. 110.

<sup>88</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, Tom I, Kraków 1989, s. 50.

<sup>89</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 9.

każdy wiek i każdy charakter tak chętnie ją uprawia<sup>90</sup>. Tak rozumiana przez Bujarskiego sztuka, jako akt twórczy i forma kontemplacji, staje się nie tylko medium służącym wyrażaniu emocji, ale także drogą samopoznania i duchowego wzrostu.

## Średniowiecze

Drugą rzeczywistością, ugruntowaną na antycznych fundamentach jest średniowieczna filozofia, nauka i kultura. Nie sposób omawiać zagadnienie kontemplacji jako aktywności poznawczej, nie wspominając o przeżywającym swój rozkwit w tej epoce chrześcijaństwie, z całym swym duchowym i muzycznym bogactwem. Fascynacja tym światem przejawia się bardzo wyraźnie w twórczości Bujarskiego, przesiąkniętej wizją sztuki, której głównym celem jest zanurzenie się w przestrzeni kontemplacji czy medytacji, rozumianej jako bliskie obcowanie z istotą Boga<sup>91</sup>, w tym powierzenie mu w pełni artystycznych działań.

Religijny wymiar kontemplacji był w średniowieczu bardzo wyraźny. *Vita contemplativa*<sup>92</sup>, będące ideałem dla mnichów w klasztorach czy mistyków, stanowiła bezpośrednią drogę do poznania zasad wiary i mądrości zawartej w Biblii. W osiągnięciu stanu głębokiej refleksji pomoc miała również muzyka, o której w kontekście duchowości pisał m.in. św. Augustyn (354-430 n.e.). W swoich *Wyznaniach* stwierdza:

*Coraz bardziej jednak skłaniam się do pochwalania tego obyczaju, że śpiewa się w kościele, aby poprzez przyjemność uszu mogła słabsza dusza wznosić się do stanu pobożności*<sup>93</sup>.

Jakże bliska to myśl głównym założeniom estetyczno-filozoficznym Bujarskiego, dotyczącym procesu tworzenia i odbioru sztuki. Poza wzbudzaniem emocji, ma ona za zadanie wprowadzać „ducha” artysty i słuchacza w pełniejszy, transcendentny wymiar.

Z muzycznego punktu widzenia najdoskonalsza zdobycz średniowiecza, chorał gregoriański, był jednym z kluczowych zjawisk wspomagających osiągnięcie stanu wewnętrznego wyciszenia<sup>94</sup>. Jego proste, początkowo jednogłosowe linie melodyczne były do tego idealnym wprowadzeniem. W zestawie skal modalnych – czyli siedmiostopniowych

---

<sup>90</sup> Arystoteles, *Dzieła wszystkie, Polityka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 220.

<sup>91</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii, Tom I*, PWN, Warszawa 2011, s. 144.

<sup>92</sup> Św. Grzegorz Wielki, *Vita Contemplativa, wybór tekstów o życiu kontemplacyjnym*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2018, s. 20.

<sup>93</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, PAX, Warszawa 1987, s. 254.

<sup>94</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 77.

*modusów* kościelnych o określonych układach tonów i półtonów, charakterystycznych dla muzyki kościelnej, w tym chorału – Bujarski upodobał sobie szczególnie jedną, rzadko stosowaną, lidyjską. Dokładniej jej pierwszy tetrachord z kwartą podwyższoną<sup>95</sup>. „Zawieszona w przestrzeni”, „rozświetlona” i „mistyczna” z drugiej zaś strony kontrowersyjna z powodu pojawiającego się trytonu, w średniowieczu określanego jako *diabolus in musica*<sup>96</sup>. Skala lidyjska, po odpowiednim, harmonicznym rozbudowaniu, kształtuje aurę brzmieniową wielu utworów kompozytora<sup>97</sup>. Pogłębiona analiza tego zagadnienia pojawi się w kolejnym rozdziale pracy.

---

<sup>95</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 129.

<sup>96</sup> *Mała Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 1981, s. 208.

<sup>97</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 129.

## ROZDZIAŁ 3

### JĘZYK MUZYCZNY ZBIGNIEWA BUJARSKIEGO

#### 3.1 Idiom kompozytorski

Wrażliwość Zbigniewa Bujarskiego, inspiracje i doświadczenia życiowe wpłynęły na jego osobisty język muzyczny. Choć kompozytor stronił od dosłowności w ocenie własnej twórczości, można dostrzec jednak pewien wyróżniający ją idiom. Słowem kluczem do jego wewnętrznego świata idei artystycznych jest brzmienie. Techniki kompozytorskie, wykorzystywane skale, struktury rytmiczne czy harmonia, pozostają w „służbie” jego wyrazistości. Owej wyrazistości i ekspresji poszukiwał szczególnie w instrumentach smyczkowych, zwłaszcza kwartecie, który jak wierzył predestynowany jest do przekazu duchowych treści<sup>98</sup>. Ciekawym aspektem działalności Bujarskiego, potwierdzającym jego nienasyconie klasyczną harmonią, a co za tym idzie brzmieniowością, były studenckie próby stworzenia koncepcji *syntetycznej monofonii*.

*Myślałem o nowym dźwięku, nowym współbrzmieniu. Pracowałem wówczas nad systemem, który zrobił moim zdaniem spore zamieszanie. (...) Skale instrumentów smyczkowych podzieliłem na kolejne kwarty czyste, jako najbardziej optymalny interwał dla uzyskania dalszych podziałów, które stanowiłyby 1/3 część kwarty. 1/3 część kwarty nie jest podziałem akustycznym, lecz podziałem struny instrumentu, czyli wydzieleniem trzech stref w obrębie kwarty czystej. Podział kwarty czystej na trzy strefy jest celowo przybliżony, aby w zespole wielu instrumentalistów (...) uzyskiwać aleatoryczne, przypadkowe wypełnienie przestrzeni właśnie tak zwaną strefę. „Strefa” jest linią zbiorczą składającą się z szeregu różnych wysokości, niezależnie od siebie oddalonych, a uzyskiwanych aleatorycznie, co w dużej grupie instrumentalistów grających na jednorodnych instrumentach, daje teoretycznie możliwość wypełnienia przestrzeni 1/3 kwarty mikrotonowo: tym lepiej, tym pełniej, im więcej instrumentalistów gra daną strefę. Ten rodzaj uzyskiwania brzmienia strefy wymaga zupełnie nowego, innego zapisu niż tradycyjny zapis na pięciolinii. Jako podstawę przyjąłem linię z wykreśloną na niej sinusoidą i oznaczającą zawartość dźwiękową w obrębie kwarty czystej<sup>99</sup>.*

<sup>98</sup> E. Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego...*, AMKP, Kraków 2021, s. 279.

<sup>99</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 17.

Skomplikowany system dźwiękowy nie przetrwał próby czasu i nie pojawia się w żadnym z opisywanych utworów w niniejszej pracy, jednak silne pragnienie poszerzenia spektrum barwowego własnych kompozycji pozostało w Bujarskim już na zawsze.

Poza wyczuleniem na barwę, formę – elementy, które omówione zostaną w kontekście analizy zarejestrowanych utworów – wyróżniające się cechy języka muzycznego kompozytora pojawiają się w następujących obszarach:

## Harmonia

W sferze harmonii Bujarski po latach fascynacji dodekafonią zaczyna w późniejszym okresie twórczości stosować struktury wielointerwałowe, które posiadają przede wszystkim właściwości brzmieniowe i ekspresywne. Odniesić można wrażenie, że harmonia niejako towarzyszy melodii, jest wypadkową jej przebiegów<sup>100</sup>. Gęste współbrzmienia, politonalność, brak centrum harmonicznego są typowe dla większości utworów kompozytora. Pojawiają się w nich również struktury klasterowe. Pomimo rezygnacji z koncepcji nowego *systemu* kompozytor próbował uzyskać przez ich wprowadzenie wrażenie mikrotonowości.

Ze względu na polirytmiczność, brak synchronizacji wertykalnej motywów i niejednoznaczności w kształtowaniu linii melodycznych, harmonia bywa trudna do określenia, wymykając się nawet wnikliwej analizie. Stąd tak często stosowane przez teoretyków badających twórczość Bujarskiego zwroty *quasi* lub *potencjalny* (*quasi-tonalność*, *potencjalna seria*)<sup>101</sup>. Niezwykle złożone układy harmoniczne w utworach przeplatane są często fragmentami, w których harmonika staje się tonalna lub *quasi-tonalna*. Odcinki te stanowią rodzaj wyrazowego odprężenia, w której akordy posiadają tradycyjną, łatwą do określenia, budowę tercjową. W tych fragmentach dominuje faktura chóralna lub technika *nota contra notam*<sup>102</sup>.

W zarejestrowanych dziełach wiolonczelowych Bujarskiego wymiennosc fragmentów o kontrastującej strukturze harmoniczej jest typowa. Przy braku ścisłych dążeń do wyraźnej kulminacji odbiorca poddawany jest nieustannym wahaniom emocjonalnym.

Wpływ zróżnicowanego szeregu odcinków na słuchacza w kompozycjach o bogatej harmonice, Bujarski określa w następujący sposób:

---

<sup>100</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę smyczkową Z. Bujarskiego*, pr. dypl., Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 59.

<sup>101</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 39.

<sup>102</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 60.

*Stany bezruchu, wyczekiwania, przygotowują kolejne akcje zdarzeń mających różne założenia formalne i techniczne. (...) Być może krytyczny i kąśliwy słuchacz zechce posłużyć się określeniem „wyczekiwanie” i „zdarzenie” ironicznie, stwierdzając, że przez cały utwór wyczekiwał na zdarzenie, którego nie doświadczył; dla niego więc będzie to po prostu wyczekiwanie, jakże częste w naszym życiu – bez zdarzeń<sup>103</sup>.*

W odcinkach aleatorycznych Bujarski panuje nad harmonią, decydując o zestawie dźwięków budujących układy harmoniczne. Jak sam wspominał:

*Prawie zawsze dokonywałem wyboru odpowiednich wysokości dźwięku, które jednak przy pewnych swobodach rytmicznych nie mogły przekroczyć zamierzeń kompozytora. Mogły wykorzystać ewentualnie tylko część struktury brzmieniowej, ale nigdy nie mogły wprowadzić przypadku dźwiękowo przeze mnie nie przewidzianego<sup>104</sup>.*

Omawiając ściślej harmonię w utworach wiolonczelowych Bujarskiego, warto przyjrzeć się stosowanej przez niego interesującej technice kompozytorskiej, polegającej na dwugłosowym prowadzeniu partii wiolonczeli. Uzyskane w ten sposób efekty brzmieniowe przywodzą na myśl średniowieczne *organum*<sup>105</sup> – najstarszą technikę wielogłosową będącą rozwinięciem chorału gregoriańskiego, polegającej na dodaniu dodatkowego głosu do melodii chorałowej (*cantus firmus*), utrzymywanej w tenorze (od łac. *tenere* – „trzymać”). W takim układzie tenor wydłużał dźwięki, podczas gdy górny głos rozwijał bogato ornamentowaną linię. Podobną zasadę odnaleźć można w utworach wiolonczelowych Bujarskiego. W wielu fragmentach pojawia się stała nuta (pusta struna *a* lub *d*), stanowiąca stabilną bazę dla zdobionego, ruchliwego głosu prowadzącego. Relacja dwóch głosów o odmiennym charakterze, a także ciąg interwałów, które powstają w tym układzie, tworzą oryginalną strukturę harmoniczną.

Zbliżone techniki występowały już w starożytności – w Grecji, Rzymie czy Indiach – gdzie wykorzystywano instrumenty „dronowe”, utrzymujące stały dźwięk (np. *aulos*, *lira*, *tambura*, *bansuri*, *sarod* czy *sitar*)<sup>106</sup>. Zasada działania była zbliżona. Pojedynczy ton stanowił podstawę harmoniczną dla wariacji w głosie ruchliwszym<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 129.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>105</sup> <https://www.britannica.com/art/organum> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>106</sup> M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, PWM, Kraków 1986, s. 42.

<sup>107</sup> B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 28.

W kontekście harmonii, należy zwrócić uwagę na często stosowany przez Bujarskiego pierwszy tetrachord skali lidyjskiej z jego autorskim rozwinięciem. Ten oryginalny układ dźwiękowy bywał błędnie interpretowany przez niektórych odbiorców jako skala góralska. W rzeczywistości jednak wprowadzenie fragmentu średniowiecznego *modusu* z wyróżniającym go trytonem należy interpretować jako autorskie przekształcenie istniejącego materiału muzycznego, mające na celu uzyskanie specyficznego brzmienia. Podobne działania kompozytor podejmował również w latach fascynacji dodekafonią i serializmem. Zamiast w dosłowny sposób stosować dawne techniki, wykorzystywał jedynie ich wybrane elementy, posługując się pewnym kodem lub skojarzeniem. Z tego powodu, w przypadku występowania u Bujarskiego modalności, stosowniejszym określeniem wydaje się być *quasi-modalność*<sup>108</sup>. Kompozytor tak opisywał swoje harmoniczne poszukiwania:

*Oczywiście taka zbieżność jest przypadkowa i nigdy nie miałem na względzie folkloru Podhala, a tylko tryton wypełniony kolejnymi sekundami. Ów tryton lidyjski powtórzyłem w następnych czterech dźwiękach o kwartę wyżej. Ten układ następujących po sobie sekund wielkich rozdzielonych kwartą czystą daje wrażenie używania skali całotonowej przy zastosowaniu jednego tetrachordu, ale też wprowadza możliwość zastosowania chromatyki bezpośredniej, gdy drugi tetrachord obniżymy o oktawę. Do uzyskanego w ten sposób ośmiodźwięku dodałem jeszcze dalsze dwa dźwięki, czyli połowę tetrachordu, oddalone od drugiego tetrachordu o sekundę wielką, otrzymując w ten sposób skalę dziesięciostopniową, którą możemy stosować jako następstwa dźwięków całotonowych, bądź jako skalę chromatyczną niepełną, bez dźwięków cis i dis. (...) Ta skala jest bardzo wygodna w komponowaniu, ponieważ jak moja praktyka wykazała – znakomicie nadaje się do wprowadzania efektownych modulacji. Modulacje, które nie mają nic wspólnego z tradycyjnie rozumianą modulacją w systemie dur-moll natomiast przez pewne zabiegi zmiany kolejnej sekundy małej na wielką lub odwrotnie odczuwa się bardzo wyraźną różnicę jakości harmonicznego, jakby modulację, czyli łagodne przejście nie z tonacji do tonacji – bo ich tutaj nie ma ale przejście z jednej jakości brzmieniowej do zupełnie innej<sup>109</sup>.*

Od momentu powstania utworu *Musica Domestica* (1977), w którym Bujarski po raz pierwszy zastosował omawianą skalę, kolejne kompozycje, z drobnymi przekształceniami,

---

<sup>108</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 32.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 130.

utrzymane były w oparciu o ten sam system dźwiękowy. Twórca pozostał wierny swojej koncepcji również w późnym okresie działalności<sup>110</sup>.

## Rytmika

Rytmika to jeden z najbardziej rozbudowanych elementów języka muzycznego Bujarskiego. Na pierwszy plan wysuwa się jej wariacyjność, odwołująca do polirytmii, w wertykalnym i horyzontalnym rozumieniu. W utworach kompozytora fragmenty homorytmiczne występują niezwykle rzadko<sup>111</sup>. Jeśli w jednym z głosów rytm staje się powtarzalny i bardziej uporządkowany, w kolejnym poddawany zostaje gwałtownym przekształceniom.

W traktowaniu rytmiki w szerszej skali Bujarski miał jasną wizję. Przy jej wielopłaszczyznowości istnieje wewnętrzny ład i dyscyplina. Tak opisywał to zjawisko na przykładzie jednego z utworów orkiestrowych:

*Moja rytmika: często bardzo skomplikowana, dopuszczała swobodę, ale prawie zawsze ograniczona była miarą taktu podzielonego na mniejsze odcinki ćwierćnutowe czy półnutowe. Zatem swoboda rytmu, jakby swojego rodzaju rubato w różnych głosach orkiestry, podlegała zawsze kontroli dyrygenta w ramach miar wykonywanych przez niego ruchów<sup>112</sup>.*

Podobna zasada obowiązuje również w utworach solowych i kameralnych. Wykonawca staje się wówczas „dyrygentem” dla samego siebie, starając się wiernie realizować zmienne układy rytmiczne.

Polirytmia to cecha charakterystyczna fragmentów kompozycji o wzburzonym, pełnych dramatycznego wyrazu. Dominują w nich dynamiczne przebiegi sześćdziesięcioczwórek, trzydziestodwójek i szesnastek<sup>113</sup>. Odcinki stonowane, w recytatywnym i kontemplacyjnym nastroju, opierają się głównie na ósemkach, ćwierćnutach i półnutach w różnych układach.

Istotnym zagadnieniem jest występowanie w utworach Bujarskiego aleatoryzmu rytmicznego. Zjawisko to jest szczególnie zaskakujące, gdy poza głosem „improvizującym” w innych pojawia się stałe metrum. Daje to wrażenie pewnej dwuplanowości.

---

<sup>110</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>111</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 73.

<sup>112</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 127.

<sup>113</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 73.

Z pojęciem rytmu łączy się agogika. W tej sferze kompozytor nierzadko pozostawia wykonawcom pewną dowolność<sup>114</sup>. W ocenie tempa utworu posłużyć może organizacja najdrobniejszych wartości rytmicznych. Stają się one metrycznym odnośnikiem potrzebnym w procesie budowania faktury utworu i określeniem czasu jego trwania.

## Melodyka

Melodyka w twórczości Bujarskiego nie stanowi jedynie niezależnie rozwijanego ciągu dźwięków, lecz nabiera szerszego znaczenia jako istotny nośnik treści i ekspresji, znacząco wpływając na dramaturgię utworu. Można wyróżnić jej dwie podstawowe role. Z jednej strony staje się wyrazistym nośnikiem tematu, z drugiej – subtelną tkanką, wplecioną w czysto sonorystyczne kształtowanie brzmienia.

Charakter tematycznych linii melodycznych można podzielić na trzy podstawowe typy. Każdy z nich niesie odmienne znaczenie, wywołując u słuchacza różnorodne stany emocjonalne<sup>115</sup>:

- **kantylenowe** – śpiewne, oparte na pochodach sekundowych, konsonansowych interwałach, spokojnym rytmie i łagodnym prowadzeniu frazy,
- **dramatyczne** – nacechowane silną ekspresją, zagęszczeniem rytmicznym, szerokim ambitusem oraz *quasi*-serialnymi układami interwałowymi,
- **recytatywne** – wyróżniają się powtarzalnością motywów rytmicznych, obecnością pauz i typowego „zawieszania” narracji.

Ważnym aspektem w prowadzeniu melodii przez Bujarskiego jest kierunkowość. W wielu jego utworach można odnieść wrażenie, że decyzja o dalszym przebiegu frazy podejmowana jest w „ostatniej chwili”. Przywodzi to na myśl proces twórczy muzyków-improwizatorów. U kompozytora płynie ona „wartkim nurtem”, po to by niespodziewanie zawrócić, skierować ku dźwiękom wcześniej pominiętym, zatrzymać w „bezruchu”, by nagle zatoczyć krąg do punktu wyjścia, tworząc frazowe zapętlenie.

---

<sup>114</sup> Rozmowa autora z Tytusem Miecznikowskim, Kraków 2023.

<sup>115</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 54.

Ciąg tak zaskakujących zdarzeń melodycznych podkreśla „łukowe” myślenie Bujarskiego, nie tylko o budowie poszczególnych utworów, ale również fraz i motywów<sup>116</sup>. Ta fascynująca gra „odejść i powrotów” melodii bez wyrazistych kulminacji, tworzy niekończący się cykl narastających i rozprężających się fal dynamicznych.

Analiza twórczości Bujarskiego pozwala wyróżnić również powtarzające się struktury motywiczne, wśród których znajdują się m.in.: motyw *westchnieniowy*, *obiegający*, motyw oparty na dźwięku zakotwiczonym, motyw opadających interwałów i rozłożonego akordu<sup>117</sup>. Część z nich występuje w zarejestrowanych utworach wiolonczelowych kompozytora. Ich dokładniejszy opis zostanie przedstawiony przy okazji analizy danego dzieła.

### 3.2 Malarstwo i muzyka

*Podobnie, jak muzyka malarstwo jest moim sposobem życia, szukania sytuacji, które lubię, do których tęsknię, sposobem stwarzania sobie pewnych iluzji*<sup>118</sup>.

W historii sztuki znane są przypadki, w których aktywni kompozytorzy byli również uznanymi artystami-malarzami. Wśród nich szczególnymi zdolnościami plastycznymi wyróżniał się m.in. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Jeden z najwybitniejszych twórców epoki romantyzmu był rysownikiem i akwarelistą skrupulatnie dokumentującym swoje liczne podróże<sup>119</sup>. Również Arnold Schönberg, twórca dodekafonii, z powodzeniem rozwijał działalność malarską. Jako członek ekspresjonistycznej grupy *Der Blaue Reiter* (*Błękitny Jeździec*) wystawiał swoje obrazy olejne w czołowych wiedeńskich galeriach, zyskując uznanie samego Wassilego Kandinsky'ego<sup>120</sup>.

Do tego wąskiego grona wszechstronnie uzdolnionych artystów, poszukujących inspiracji w malarstwie i próbujących przelać na płótno, to co w muzyce niewyraźne, zaliczyć można również Zbigniewa Bujarskiego. Kompozytor tak opisywał początki swoich plastycznych fascynacji:

---

<sup>116</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>118</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 146.

<sup>119</sup> <https://fonochromie.wordpress.com/2021/03/21/pamiatki-i-arteterapia-czyli-rysunki-i-akwarele-feliksa-mendelssohna-bartholdyego> (dostęp: 10.12.2024)

<sup>120</sup> <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-freundschaft-zwischen-arnold-schoenberg-und-wassily-100.html> (dostęp: 13.06.2025)

*Ja to poważnie traktowałem, malowałem oczywiście akwarelami. Później kolega szkolny podarował mi pozostawione przez jakiegoś malarza u nich w domu resztki farb olejnych i tak zacząłem „paćkać” tymi farbami. (...) W okresie studiów uczyłem się malowania od kolegów z Akademii Sztuk Pięknych, odwiedzałem ich pracownie, czytałem podręczniki. W ostatnim roku studiów w Wyższej Szkole Muzycznej malowałem stale, zupełnie „po wariacku”, zamiast uczyć się i przygotowywać do dyplomu z kompozycji. O mało co – nie zawałem go<sup>121</sup>.*

Po ukończeniu studiów w PWSM w Krakowie jego działalność malarska naznaczona była kilkuletnimi przerwami i nagłymi powrotami.

*W pewnym momencie malarstwo zaczęło mi przeszkadzać w pracy kompozytorskiej. Gdy komponowałem, a nie daj Boże stały sztalugi, bo np. wczoraj malowałem i obraz sechł, brałem papierosa, rzucałem okiem na obraz i widziałem, że coś jest nie tak. Komponując potem, już cały czas myślałem, co zmienić na obrazie. Gdy z kolei powracałem do malowania obrazu myślałem o komponowaniu. Malarstwo i muzyka są to jednak dwa różne sposoby życia, i nie da się ich pogodzić<sup>122</sup>.*

W dojrzałym okresie twórczości kompozytorskiej Bujarski coraz częściej odwołuje się do głębszych znaczeń swoich fascynacji. Zarówno malarstwo, jak i muzyka stanowią dla niego obszary o wyraźnym wymiarze retrospektywnym. Na fundamentalne pytanie o sens malowania i motywacje stojące za tym rodzajem działalności, w rozmowie z prof. Malecką odpowiedział:

*Malarstwo jest jakąś drogą do poznawania samego siebie. Ale to nie znaczy, że rzeczywiście lepiej poznaje siebie. Ja uzewnętrzniam coś, co jest w jakimś sensie podświadome, często dla mnie samego niezrozumiałe. Malowanie wynika jakby z chęci dotarcia do środka siebie. Właściwie do dziś nie wiemy, czym, na prawdę jest sen. Dużo w swoim życiu śnię, co nie znaczy, że maluję swoje sny. Nie. Ale chcę wejść w to, czego nie mogę ogarnąć świadomością, rozumem, czy nawet uczuciami. I próbuję, materializując to przez farbę, przez rysunek, próbuję dotrzeć tego, co to jest. I to to jest je w pewnym sensie symboliczne<sup>123</sup>.*

---

<sup>121</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 139.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 143.

Współczesna psychologia nazwałaby tę próbę poznania siebie, a co za tym idzie zagłębieniem się w podświadomości, *symbolizacją* i wejściem w proces *indywiduacji*. Jest to jedna z koncepcji Gustawa Junga która głosi, że symbole w sztuce pomagają odkrywać wewnętrzne aspekty psychiki<sup>124</sup>. W swoich egzystencjalnych poszukiwaniach realizowanych poprzez malarstwo Bujarski posługiwał się najczęściej kilkoma znanymi formami:

- **Autoportrety, portrety** – to studium ludzkich emocji, w którym Bujarski podejmuje się odczytania stanu osoby portretowanej poprzez obserwację jej mimiki, drobnych grymasów. W przypadku autoportretu to „zapis upływającego czasu”, zmian zachodzących w ludzkim ciele (m.in. miniatury: *Panna Młoda*, *Listonosz*, cykl autoportretów oraz portrety K. Pendereckiego i G. Mahlera).
- **Pejzaże, reminiscencje** – dzieła bazujące na wcześniejszych wrażeniach, szkicach lub wspomnieniach. Krajobraz ma oddawać nie tylko szczegóły i rzeczywistość, ale również nastroje samego Bujarskiego (*Maniowy*, *Tartak*).
- **Wizje, fantazje** – obrazy pełne symboli i głębszych znaczeń. Malarstwo dociera do tego co podświadome, niedostępne dla rozumu. Główne tematy to: wspomnienia z młodości, wydarzenia historyczne (cykl *Stoły*, *Skórowanie*, *Podglądanie snu*).

W licznych wypowiedziach Zbigniew Bujarski zwracał uwagę na ścisłe powiązania między swoim malarstwem a autorską muzyką. Szczególną rolę przypisywał barwie i fakturze, traktując je jako kluczowe elementy integrujące obie dziedziny sztuki. Czerpiąc z twórczości impresjonisty Claude’a Moneta, z jego wysublimowanym światem koloru i przestrzeni, w swoich utworach stosował stopniowanie najmniejszych dynamik, od *p* do *pppp*, operując często pastelowymi odcieniami, by podkreślić pewien odrealniony charakter muzyki<sup>125</sup>.

El Greco, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli manieryzmu, imponował Bujarskiemu odwagą w operowaniu kontrastami kolorystycznymi oraz ekstatycznymi efektami „rozbłysków świetlnych”<sup>126</sup>. Zainspirował kompozytora do częstego wprowadzania w swoich

---

<sup>124</sup> C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2018, s. 70.

<sup>125</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 144.

<sup>126</sup> <https://www.britannica.com/biography/El-Greco> (dostęp: 10.12.2024)

utworach nagłych zmian nastroju, osiąganych dzięki skrajnej rozpiętości dynamicznej lub zagęszczeniu przebiegów rytmicznych<sup>127</sup>.

Symbolika i bogactwo znaczeń w malarstwie Bujarskiego mogą również przywodzić na myśl płótna flamandzkiego prymitywisty Hieronima Boscha<sup>128</sup>. W niektórych dziełach kompozytora widać również wpływy stylu polskiego ekspresjonisty Jacka Malczewskiego<sup>129</sup>. Podobnie jak w malarstwie, świadomych odniesień nie brakuje również w utworach wiolonczelowych Zbigniewa Bujarskiego.

Badając kolejne dzieła kompozytora, odnieść można wrażenie, że eksperymenty z barwą nierzadko okazują się istotniejsze niż sama struktura czy budowa utworu. O fascynacji kolorem w muzyce, ściśle powiązaniem z instrumentacją, Bujarski wspominał:

*Trudno powiedzieć, że lubię dużo kolorów. Ale lubię, Kocham Ravela. Straussa. Podziwiam. Jest to, pod względem kolorystycznym wspaniale zrobione. Obserwuję siebie i widzę, że np. w „Ogrodach” szukałem pewnej soczystości na wzór wielkiej symfonii przełomu XIX i XX wieku. Bawiło mnie to. W utworach sonorystycznych też tego poszukiwałem. Ale kolor w muzyce pojmuję nie tylko jako operowanie instrumentami w sensie ich zmienności. Dla mnie szalenie ważne, równie ważne jak instrumentacja są faktura i harmonia. Nie ma instrumentacji samej. Nigdy nie piszę utworu „particello”, zawsze piszę partyturę. Czasem tylko, gdy mam duży pion harmoniczny pomagam sobie zapisem całości na jednej pięciolinii<sup>130</sup>.*

Wielowarstwowość utworów Bujarskiego, z całym bogactwem niuansów harmonicznym i melodyczno-rytmicznym, stanowi kolejny, *quasi*-malarzski element obecny w jego muzyce. Wiąże się to z podziałem na plany, dokładnym rozgraniczeniem na „tło” i element wiodący, skupiający uwagę odbiorcy. Tworzy to muzyczną „perspektywę, w której w zależności od faktury, każdy głos w partyturze pełni jasno określoną funkcję.

O trudnościach w zestawieniu ulotnej natury muzyki jako „sztuki czasowej” z malarstwem pojmowanym jako „zjawisko przestrzenne” oraz o wymagającym procesie tworzenia, Bujarski wyrażał się w następujący sposób<sup>131</sup>:

---

<sup>127</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 144.

<sup>128</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>129</sup> A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 49, podobieństwo obrazu Z. Bujarskiego *Wszystko jest kruche* do płótna J. Malczewskiego *Melancholia*, tematyka przemijania, ludzkiej egzystencji.

<sup>130</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 147.

<sup>131</sup> Ibidem, s. 148.

*Jako profesor kompozycji (...) bardzo żałuję, że nie ma obowiązku uczenia kompozytorów malowania; wszystko jedno, jakby to robili i czy byliby utalentowani. Mnie malowanie pomogło bardzo w rozumieniu i kształtowaniu formy. Bo gdy maluję obraz, stoję przed pustym płótnem, zaczynam różnie, w różnych punktach, a całość stale widzę, jakby kątem oka. Tkwię w tym obrazie. I to jest czas zatrzymany. I tak powinno być w muzyce. Nie można skomponować utworu, zaczynając od pierwszego taktu, pisząc po kolei takty do końca. Muszę mieć koncepcję całości, chociaż mglistą. I choć uważam, że malarstwo to zupełnie odrębna sztuka, bo materia jest zupełnie inna jest ona konkretna, a nie abstrakcyjna, to również uważam, że proces komponowania muzyki i malowania obrazu powinny być podobne. Czy są?*

*A to wiąże się z czasem i ma przełożenie na muzykę. Obraz – dla mnie – istnieje zawsze w czasie teraźniejszym. Istotą muzyki jest proces. Muzyka jako utwór wykonywany istnieje w czasie liniowym, zaczyna się i kończy. Proces komponowania to jest zatrzymanie w czasie. To jest pewna sytuacja, która trwa. I to niezależnie od tego, że godziny mijają. I nie jest dla mnie ważne, co powstanie, ważne jest, że ja piszę, że w moim łbie coś się dzieje. Nie ważne, że coś mi się udaje, a coś mi nie wychodzi. Niby czas mija, ale dla mnie to jest jedność. Znajduje się jakby w enklawie czasowej<sup>132</sup>.*

---

<sup>132</sup> Ibidem, s. 148.

## ROZDZIAŁ 4

### ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW WIOLONCZELOWYCH ZBIGNIEWA BUJARSKIEGO – PROBLEMATYKA WYKONAWCZA

#### 4.1 *Per Cello* na wiolonczelę solo

Kompozycja *Per Cello* na wiolonczelę solo powstała w 1996 roku z myślą o krakowskiej wiolonczelistce, dr hab. Dorocie Imielowskiej, cenionej instrumentalistce, związanej na co dzień z Akademią Muzyczną im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Artystka wykonała utwór po raz pierwszy 18 maja 1997 roku w Bazylice Mariackiej w Krakowie, w ramach 9. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Zbigniew Bujarski tak opisywał swoje dzieło:

*Utwór o wyjątkowych trudnościach technicznych został skomponowany z zamiarem ukazania wiolonczelowej wirtuozerii krakowskiej solistki. Materiał dźwiękowy tego utworu, oparty na charakterystycznych skalach używanych przez kompozytora, zawiera również powtarzający się wybór dźwięków, stanowiący dedykację nutową dla solistki: (c, d, c, a, as) Do-re-ut-a (as)<sup>133</sup>.*

Ciekawe jest również wspomnienie kompozytora z 2001 roku: *Utwór ten pisałem najkrócej w życiu, za jednym zamachem, podobnie jak „Pawanę”<sup>134</sup>*. Słowa Bujarskiego jasno określają ogólny wyraz utworu.

Jednoczęściowa kompozycja podzielona na kilka wewnętrznych sekcji, poza wirtuozerią skrywa również głębsze znaczenia. Każdy z odcinków charakteryzuje się indywidualnym, niekiedy skrajnym i wyraźnie kontrastującym kolorytem brzmieniowym. Odnaleźć w nich można typowe dla twórcy fragmenty pełne wewnętrznego dramatyizmu i ekspresji. Są również chwile na wyrazowe odprężenie, chociażby w odcinku *scherzando*. Liryczne frazy zestawione są z grupami skomplikowanych przebiegów szesnastkowych, tworząc wyraźny kontrast fakturalny.

---

<sup>133</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 94.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 94.

Podjmując próbę określenia formy dzieła można śmiało nazwać go *kaprysem*, typem utworu muzycznego, który wyróżnia się swobodną budową z tendencją do wieloczęściowości, wirtuozerią i nierzadko humorem<sup>135</sup>. Charakter *kaprysu* doskonale oddaje istotę *Per Cello*. Kompozycja sprawia wrażenie permanentnej „improwizacji” w zmiennym metrum od 3/8 do 3/4, a jej fantazyjność i zaskakujące zwroty w narracji są niezwykle atrakcyjne dla wykonawcy i samego odbiorcy.

Poza obowiązującymi w przestrzeni jednego taktu określeniami *largamente* w części środkowej utworu i *ad libitum* w końcowej fazie dzieła, kompozytor nie wprowadza w utworze żadnych zapisów sugerujących zmiany agogiczne. W wydaniu nutowym PWM z 2000 roku, będącym *faksymile autografu*, pojawia się dodatkowo określenie dotyczące czasu trwania dzieła, *ca 10'*. Analiza wskazówki metronomicznej pozwala wnioskować, że *Per Cello* powinno zostać wykonane w tempie *largo*, w którym ćwierćnuta odpowiada około 60 uderzeniom na minutę. Teoretyczne założenia nie mają jednak nic wspólnego z ideą tworzenia muzyki przez Bujarskiego. Poszukiwania odniesień czasowych miały za zadanie wyłącznie uporządkowanie pewnych struktur i zaplanowanie rozwoju napięć w utworze.

W podejściu do interpretacji swoich dzieł Bujarski był niezwykle otwarty. W rozmowach autora z wiolonczelistami, którzy współpracowali z nim na co dzień, często pojawiały się wspomnienia o dużej wolności, którą kompozytor pozostawiał artystom<sup>136</sup>. Dotyczyło to również ustalania obowiązującego tempa w całym utworze, szczególnie mając na uwadze znaczną rozpiętość wyrazową danych odcinków i ich silną kontrastowość.

Zasada ta odnosi się także do *Per Cello*, gdzie nie bez znaczenia jest również poziom trudności wykonawczych w kompozycji. Czas trwania utworu będzie zatem zależał od stopnia zaawansowania wiolonczelisty, który musi zmierzyć się ze złożoną materią dzieła. Profesor Teresa Malecka wspominała o pewnej bezkompromisowości Bujarskiego w procesie tworzenia. Wychodził on z założenia, że jego kompozytorska wizja i wyobrażenia mają absolutne pierwszeństwo, nawet gdy pewne fragmenty utworu balansują na granicy wykonalności: *Bujarski pisał co czuł, co słyszał, nie bacząc na trudności wykonawcze*<sup>137</sup>.

W swojej pracy dyplomowej zatytułowanej *Sztuka dwóch światów: muzyki i malarstwa; ze szczególnym uwzględnieniem utworu „Elegos” z 2010 roku*, Agnieszka Masny, dla określenia większych fragmentów utworu, konsekwentnie stosuje termin „sekcja”,

---

<sup>135</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria Formy, Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 474.

<sup>136</sup> Rozmowa autora z Tytusem Miecznikowskim, Kraków 2023.

<sup>137</sup> Rozmowa autora z prof. dr hab. Teresą Malecką, Kraków 2022.

zamiast określeń takich jak „fragment” czy „odcinek”<sup>138</sup>. W niniejszej pracy przyjęto podobną metodę opisu we wszystkich analizowanych kompozycjach, z wyjątkiem *Concerto per archi II*, w którym ze względu na rozbudowaną formę, większe zestawienia sekcji czy odcinków określono mianem „części”.

Warto również wspomnieć, że w wydaniu nutowym *Per Cello*, które posłużyło do rejestracji dzieła, brakuje numeracji taktów. Aby usprawnić analizę i precyzyjne umiejscowienie opisanych sekcji, wprowadzony został autorski system podziału: fragmenty pozbawione metrum i kresek taktowych pogrupowano numerycznie według liczby systemów, natomiast od momentu pojawienia się metrum zastosowano ścisłą numerację taktów. Rozwiązanie to znacząco usprawniło proces badawczy oraz zapewniło większą precyzję w odwoływaniu się do konkretnych fragmentów w opisie.

## **SEKCJA A (System 1-takt 25)**

Początkowy odcinek, pomimo braku agogicznych określeń ma charakter *ad libitum*. Brakuje w nim kresek taktowych. Bujarski grupuje pewne myśli muzyczne, dzieląc je pauzami, „oddechami”, w formie wyraźnych znaków graficznych. W sekcji tej określona jest jednak bardzo ściśle dynamika. Nie jest to powszechne działanie twórcy, szczególnie w porównaniu z innymi, opisywanymi w tej pracy utworami, w których kompozytor wskazówki wykonawcze wprowadza rzadko. W tym przypadku to działania edytora, ścisła koncepcja Bujarskiego i adnotacje wiolonczelistki Doroty Imiełowskiej, biorącej aktywnie udział w procesie tworzenia utworu.

---

<sup>138</sup> A. Masny, *Sztuka dwóch światów: muzyki i malarstwa; ze szczególnym uwzględnieniem utworu „Elegos”*, pr. dypl., Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.

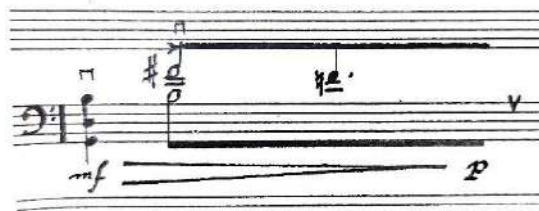


Przykład nutowy nr 1: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, system 1-3.

*Per Cello* rozpoczyna się akordem G-dur, by zaraz potem w górnych rejestrach wybrzmiał dwudźwięk *h-fis*, który potraktować można jako akord h-moll bez tercji, rozwiązującym się nietypowo na tryton. Ten harmoniczny zabieg interpretowany jako przejaw politonalności, od samego początku wprowadza słuchacza w stan niepokoju.

Wyraźnie odczuwalna jest w tym fragmencie również typowa dla stylu Bujarskiego dwugłosowość, w której linia bazowa opiera się na pustej strunie, podczas gdy druga rozwija się wraz ze swobodnym ruchem melodycznym. Ten szczególny rodzaj faktury pojawiać się będzie w każdym z opisywanych w tej pracy utworze.

Otwierające akordy przywodzą na myśl *Sarabandę* z I Suity G-dur BWV 1007 na wiolonczelę solo J.S. Bacha. Silne skojarzenie ma swoje uzasadnienie w charakterze utworu, którego uroczysty początek koresponduje z ideą *sarabandy*<sup>139</sup>, jako tańca naznaczonego zadumą i głęboką emocjonalnością.



Przykład nutowy nr 2: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, system 1.

<sup>139</sup> <https://www.britannica.com/art/sarabande> (dostęp: 20.08.2025)

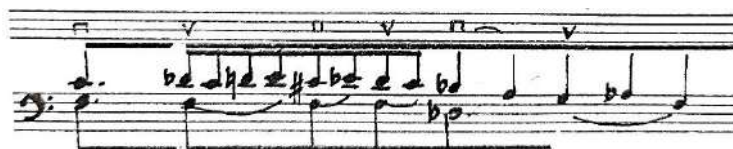


Przykład nutowy nr 3: J.S. Bach, *Sarabanda* z I Suity G-dur BWV 1007 na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025, takt 1.

W budowie motywów dostrzegalna jest koncepcja Bujarskiego, w której poszczególne wejścia pojawiają się w dynamice *mf*, po czym napięcie opada sekundowymi pochodami w formie rozbudowanego motywu *westchnieniowego*.

Struktura odcinka opiera się na trzech płaszczyznach harmoniczych, które pomimo jednorodnej faktury w głosie wiolonczeli, dają wrażenie wieloplanowości. Pierwszą z nich jest wspomniany śmiały, akordowy wstęp. Następnie dwukrotnie pojawiają się odcinki oparte na kwincie *cis-gis*, stanowiące subtelną odpowiedź na początkowe ożywienie. Trzecią płaszczyzną jest fragment z dwugłosem (kwinta *d-a*), wzbogaconym melizmatem w ruchliwej, górnej linii. Odcinek jest typowym przykładem koncepcji Bujarskiego pojawiającej się w wielu jego utworach, w których harmonia pozostaje elementem wtórnym w stosunku do melodyki<sup>140</sup>. W tym konkretnym fragmencie jest ona wypadkową prowadzonej linii melodycznej, stanowiąc jej brzmieniowe wypełnienie. W warstwie rytmicznej przeważają pochody ósemkowe, niekiedy przerywane *quasi* improwizowanymi grupami szesnastkowymi, pełniącymi rolę ruchliwych ornamentów. Pod względem wykonawczym, trudnością może być odpowiednie zbalansowanie linii w dwugłosie. Wysokie pozycje i ugięcia dolnych strun zmuszają wykonawcę do zastosowania większej dynamiki niż wynikałoby to z zapisu.

W odcinku tym wykonawca staje przed koniecznością wyboru pomiędzy utrzymaniem miękkości brzmienia a precyzyjnym artykułowaniem każdego dźwięku, co z kolei może prowadzić do zwiększenia wolumenu. Wymagającym szczególnej biegłości technicznej, w tym połączenia kontroli barwy z precyzją artykulacyjną, jest początkowy fragment 6. systemu.



Przykład nutowy nr 4: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, system 6.

<sup>140</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 59.

Na bazie kwinty *f-c* pojawia się skomplikowany przebieg sekundowy w zagęszczonym układzie, w którym próba zmiany pozycji lewej ręki powoduje zawyżenie intonacji bazowego dźwięku *f*. Warto w tym przypadku zastosować ekstensję czwartego palca oraz zwiększony docisk palców lewej ręki do gryfu, co pozwoli zminimalizować ryzyko intonacyjnych nieczystości. Kolejne wyzwanie techniczne dla wiolonczelisty pojawia się w taktach 7-14, w których kompozytor wprowadza złożoną fakturę trzygłosową. Poza stałą nutą *burdonową*<sup>141</sup> wykonawca musi jednocześnie zachować śpiewność górnej linii na strunie *a*, przy precyzyjnej realizacji grup ósemkowych, będących rodzajem wypełnienia harmonicznego na strunie *c*.



Przykład nutowy nr 5: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, takty 8-11.

Trudność tego odcinka polega na złożonej notacji Bujarskiego, w której *burdon* nie jest przerywany pauzą. Aby zachować efekt ciągłości dźwięku należy zadbać o odpowiedni układ prawej ręki, położenie barku przy każdej zmianie struny, tak aby przejścia pozostawały możliwie niesłyszalne. Pomocne może okazać się również wypracowanie odpowiednich kątów przy prowadzeniu smyczka oraz wewnętrzna mobilizacja przy antycypowaniu zmian pozycji.

Struktura całej sekcji otwiera szerokie pole do interpretacyjnych eksperymentów. Brak kresek taktowych, skomplikowane układy melodyczno-rytmiczne wymagające rzetelnej realizacji i gwałtowne zmiany pozycji, zmuszają wykonawcę do bardziej elastycznego podejścia do zagadnienia agogiki. W swym wyrazie odcinek pozostaje rodzajem „muzycznej medytacji” czy „kontemplacji”, w której tworzy się rodzaj iluzji „zatrzymania czasu”, rozumianego jako powstrzymanie jego ruchliwości i procesualności<sup>142</sup>.

<sup>141</sup> *burdon* (fr. *bourdon*, wł. *bordone*) – stały, najczęściej basowy dźwięk, pełniący rolę akompaniamentu, harmonicznego zakotwiczenia, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/burdon;4007806.html> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>142</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 13.

## SEKCJA B (takty 27-47)

Kolejna sekcja to żywiółowy odcinek wypełniony wirtuozowskimi przebiegami szesnastkowymi w szerokim *ambitusie*. Dominują w nich pochody sekundowe z nagłymi, niekiedy nonowymi i decymowymi skokami interwałowymi. Odnieść można wrażenie, że na warsztat kompozytorski wzięte zostały struktury ornamentacyjne z pierwszej części utworu, stając się podstawą konstrukcji nowej sekcji. W tym przypadku posłużyły Bujarskiemu do wprowadzenia wyróżniającego się motywu opisującego stały dźwięk różnymi interwałami. Dla przykładu w taktach 31-32 zakotwiczonym dźwiękiem jest *fis*.



Przykład nutowy nr 6: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, takty 31-32.

We fragmencie tym zwraca również uwagę wysoki rejestr i przewaga sekundowych pochodów, które stają się istotnym wyzwaniem wykonawczym w zakresie zachowania odpowiedniej intonacji. Do wykonania zestawu *potencjalnych* serii<sup>143</sup> dźwiękowych solista musi zastosować skrzypcową metodę palcowania, w której w ekstremalnych układach, ze względu na zagęszczenie interwałowe i podział menzury, używa się dwóch lub trzech palców do wykonania złożonej frazy. Skrajna technika z przesuwem jednego palca w momencie wykonywania półtonów, w tym przypadku nie została użyta. Środkowa część tej sekcji ukazuje muzyczną wyobraźnię i pomysłowość Zbigniewa Bujarskiego. W dalszym ciągu podstawą brzmienia odcinka są pochody szesnastkowe, tym razem jednak z nagłymi, dwudźwiękowymi zakotwiczeniami harmonicznymi.



Przykład nutowy nr 7: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, takty 39-41.

<sup>143</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 39.

Dla lepszej słyszalności harmoniczných zdobień warto potraktować ten fragment *poco rubato*, wychodząc z założenia, że miarowe wykonanie w niewystarczający sposób wydobyłoby jego bogactwo brzmieniowe i harmoniczne. Dla odpowiedniego wyrazu należy podkreślić repetowane dwudźwięki, uwypuklić wszelkiego rodzaju nuty przejściowe oraz te składniki harmoniczne, które stanowią bazę brzmieniową lub są początkiem nowej frazy. Dobrym pomysłem może okazać się również podążanie z dynamiką za naturalnym biegiem melodii, w której wzrosty napięcia i nagłe rozładowania są dosyć czytelne.

W zagęszczeniu melodycznym uwypuklić warto śpiewny motyw w takcie 39. z jego charakterystycznym, pełnym emocji skokiem seksty małej. Kulminacją rozbudowanego rytmicznie odcinka staje się dramatyczna melodia w taktach 44-47, stanowiąca zapowiedź kolejnych sekcji utworu pełnych ekspresji i dramatyzmu, zwłaszcza tych należących do jego końcowej fazy.

### SEKCJA C (takty 48-71)

W pierwszym takcie sekcji C po raz pierwszy pojawiają się określenia dotyczące charakteru – *misterioso* oraz rodzaju artykulacji, ściślej, rozszerzonej techniki wykonawczej – *sul ponticello*. Oznaczenie *misterioso*, w kontekście zastosowanej struktury melodyczno-rytmicznej tego fragmentu, stanowi silny kontrast. Cała sekcja bowiem to rodzaj *scherzanda* na moment tylko przerywanego frazami z melodyką opartą na grupie rytmicznej ćwierćnuta z kropką i trzy szesnastki, które stanowią rodzaj zakotwiczenia bądź motywu *dobiegającego*, wyróżniającego się nagłym, półtonowym uniesieniem i pochodem w dół w interwale sekundy wielkiej lub tercji małej. Wrażenie narastającego napięcia, wynikającego z kontrastowości faktury, osiągnąć można poprzez zastosowanie wyrazistej artykulacji podkreślającej gwałtowne przejścia od grupowanych po trzy, akcentowanych trzydziestodwójek na szesnastki *staccato*.



Przykład nutowy nr 8: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, takty 48-50.

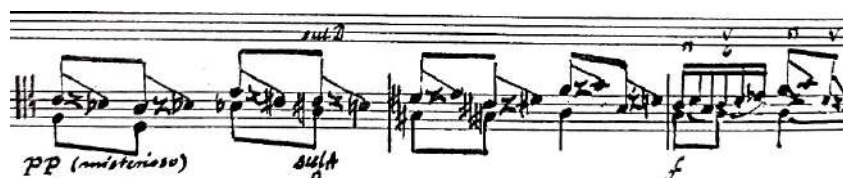
W odcinku tym swoboda agogiczna i *poco rubato* uwypukli jego żartobliwy rys. Warto zadbać o przerysowanie *sul ponticello*, zbliżając maksymalnie smyczek do podstawka. Ekspozowanie tego typu brzmienia jest niezwykle istotne, szczególnie, że pojawia się ono wyłącznie raz na przestrzeni całego utworu. Ożywienie artykulacyjne powinno dotyczyć również szesnastek *staccato*, które uznać można za swoisty pastisz podobnych grup z sekcji B. Grupy trzydziestodwójek z dosyć monotonnym podziałem łuków wykonać można nieco manierycznie stosując szybszy pęd smyczka, a także podkreślając akcenty i nagłe, płaszczyznowe zmiany dynamiczne.

Końcowe takty sekcji C ujawniają napięcie wynikające z zestawienia *scherzanda* z nagłym powrotem liryki, wyrażonej przez śpiewne frazy. Kontrastujące, ekspresyjne motywy wyróżnić można szeroką wibracją

#### SEKCJA D (takty 72-99)

Ze względu na swoje oryginalne brzmienie i zastosowanie złożonych technik kompozytorskich, należy wydzielić tę sekcję jako samodzielny odcinek w utworze. Charakteryzuje się ona licznymi trudnościami wykonawczymi, które po ich opanowaniu przez wiolonczelistę ujawniają intrygujący efekt brzmieniowy całości.

Pomimo ponownego zastosowania przez kompozytora określenia *misterioso*, materiał dźwiękowy i struktura brzmieniowa sekcji pozostają odrębne względem poprzedniego fragmentu o tym samym oznaczeniu. Rozpoczyna ją seria tryli w układach dwudźwiękowych.



Przykład nutowy nr 9: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, takty 72-74.

Złożoność sekcji wynika ze skomplikowanej aplikatury przy układach kwintowych, które są najczęściej interwałami otwierającymi dany tryl. Wymusza to wykonanie go kciukiem



## SEKCJA E (takty 100-140)

Budowa sekcji E opiera się na kontrastującym zestawieniu motywów dwudźwiękowych złożonych z powtarzających się grup ósemkowych *staccato* z wychyleniami sekundowymi przerywanymi nagłymi pauzami w dynamice *ppp* oraz eksplozywnymi pochodami szesnastkowymi i trzydziestodwójkowymi przyjmującymi formę rozbudowanych, pełnych emocji ornamentów. To kolejne nawiązanie do początkowej fazy utworu *ad libitum*.

Fragment ten stawia istotne wyzwania techniczne przed wykonawcą. Obejmują one przemieszczanie się z pozycji kciukowej z układem dwudźwiękowym do taktów wymagających natychmiastowej zmiany artykulacji *legato* z szerokim prowadzeniem smyczka przy podstawku. Wyzwaniem pozostaje odpowiednia aplikatura umożliwiająca sprawne przejścia do układów dwudźwiękowych. Różnicowanie pędu smyczka przy przechodzeniu na kolejne motywy oraz zmiany pozycji w lewej ręce, wpływają na konieczność wprowadzenia drobnych cesur przed rozpoczęciem kolejnego fragmentu o odmiennej charakterystyce.

Pod względem muzycznym dostrzegalne są w tym odcinku dwa plany. Pierwszy z nich to „marszowy” pochod ósemek *ostinato*, wprowadzający statyczną, pozbawioną ekspresji atmosferę, drugi zaś to trzydziestodwójkowe i szesnastkowe grupy rytmiczne o zróżnicowanej motoryce i kierunkowości, dążące najczęściej do wyładowania w górnych rejestrach. Narastająca kulminacja nie zostaje jednak w pełni zrealizowana, ponieważ każdorazowo ożywione przebiegi zatrzymywane są przez powracający, regularny pochod ósemkowy.

Od taktu 110. dwa plany zaczynają łączyć się ze sobą. Kompozytor wprowadza element dwugłosowości, w której kantylenie o silnym rysie ornamentacyjnym w głosie górnym, towarzyszy stały rytmicznie, ale zmieniający się melodycznie pochod w dolnym głosie. W kolejnych taktach napięcie emocjonalne wzrasta. Ożywia się rytmicznie górny głos, w dolnym repetowany jest dźwięk *a*.

Sekcja należy do jednej z najbardziej wymagających pod względem technicznym. Pomimo licznych trudności wykonawczych podkreślona powinna zostać melodia *dolce, legato* w górnym głosie oraz miarowy pochod ósemek w głosie dolnym, nadający fragmentowi posępny charakter. Dwuplanowością i rytmizacją przypomina on środkowy fragment *Andante* z Sonaty a-moll nr 2, BWV 1003 na skrzypce solo J.S. Bacha. To kolejne odwołanie Bujarskiego do twórczości mistrza z Lipska.



Przykład nutowy nr 11: Z. Bujarski, *Per Cello*, PWM, Kraków 2000, takty 114-119.



Przykład nutowy nr 12: J.S. Bach, *Andante* z Sonaty a-moll nr 2, BWV 1003 na skrzypce solo, Bärenreiter Verlag 1958, strona 26, takty 13-18.

Pod względem technicznym, w tak ukształtowanej fakturze odcinka, poza ścisłym kontaktem z kolejną struną tuż przed jej zmianą istotna jest również stabilność w wewnętrznej pulsacji. Złożoność struktury nie powinna zakłócać ustalonego tempa ani wprowadzać niejasności w percepcji właściwych miar w takcie.

Sekcję kończy wyróżniający się barwowo odcinkiem w taktach 134-140, w którym Bujarski z pewną dozą niepewności (zapis w nawiasie i znak zapytania) sugeruje użycie tłumika. Po raz kolejny pojawia się również zapis *sotto voce*. *Con sordino* przy prowadzeniu linii melodycznej pozbawionej drugiego głosu, stwarza realne warunki do zastosowania dynamiki *pp*, zgodnie ze wskazaniem kompozytora. Przy odciążeniu prawej ręki i wprowadzeniu dodatkowo artykulacji *sul tasto*, uzyskać można delikatną barwę dźwięku, przypominającą nieco ton fletu poprzecznego w niskich rejestrach. Przy braku oznaczenia momentu zdjęcia tłumika, można dokonać tego zabiegu dopiero w takcie 140, tuż przed kolejnym odcinkiem wieńczącym całość utworu.

## KODA (takty 141-152)

Ostatnie takty *Per Cello* otwiera sekwencja złożonych akordów o wyraźnie wirtuozowskim charakterze, rozpisanych z dodatkowym oznaczeniem kompozytora *ad libitum*. W czterech końcowych taktach Bujarski wykorzystuje powtarzający się dźwięk *d* w regularnym rytmie, prowadząc stopniowe *diminuendo* aż do skrajnego wyciszenia w dynamice *pppp*.

Szczególne trudności wykonawcze wiążą się w tym odcinku z koniecznością nagłego przejścia od podniosłych i masywnych układów akordowych, opisanych jako *loco*, do kameralnej, niemal intymnej faktury, w której pojedyncze szesnastki przywodzą na myśl rytm „bicia serca”. Końcowe wybrzmienie wymaga zastosowania techniki *sul tasto* oraz wykorzystania niewielkiej długości smyczka, co sprzyja uzyskaniu eterycznej barwy dźwięku.

## 4.2 *Orniphanía* na wiolonczelę i fortepian

Napisany w 2001 roku utwór *Orniphanía*, przeznaczony jest na wiolonczelę i fortepian. Dedykowany został Jerzemu Stankiewiczowi<sup>145</sup>, wybitnemu, polskiemu muzykologowi. Prawykonanie dzieła odbyło się 10 czerwca 2003 roku, podczas 15. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich w Auli „Florianka” Akademii Muzycznej w Krakowie. Był to szczególny czas, ponieważ festiwalowy dzień poświęcony był w całości obchodzącemu 70-lecie urodzin Zbigniewowi Bujarskiemu. Artystami występującymi tego dnia na scenie byli: wiolonczelista Tytus Miecznikowski oraz Manuel Bartsch przy fortepianie. W nocie książki programowej Bujarski tak opisywał swój utwór:

*„Orniphanía” (...) jest po „Lękach ptaków” dalszą próbą drążenia w przebogatym materiale ptasiego śpiewu. Wieloletnia fascynacja tą właśnie muzyką natury, jej wielokrotność gatunkowa, a zwłaszcza – chciałoby się powiedzieć – inwencyjność i zaskakująca wariacyjność osobnicza śpiewanych motywów, niby powtarzalnych, a zawsze jednak jakoś odmienionych, sprowokowała mnie do próby stworzenia pewnej sumy dźwiękowej, która bez ambicji*

---

<sup>145</sup> Jerzy Stankiewicz (1944-) – polski muzykolog, redaktor merytoryczny PWM (1974-1989), dyrektor artystyczny Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich (1994-2014), Chevalier Legii Honorowej (2023), <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/s/stankiewicz-jerzy> (dostęp: 08.09.2025)

naśladowania konkretnych gatunkowych ptasich zaśpiewów (jak na przykład u Vivaldiego czy zwłaszcza o Messiaena) dałaby dźwiękowe „ukazanie” ptasiej muzyki<sup>146</sup>.

Bujarski w żadnej ze swoich wypowiedzi nie wspominał o ornitologicznych fascynacjach, co mógłby sugerować zarówno tytuł dzieła, jak i inny jego cykl – *Lęki ptaków*. Trudno również uznać zachwyty językiem dźwiękowym Messiaena, obecnym w *Catalogue d'oiseaux* czy *Réveil des oiseaux*, za pretekst do stworzenia utworu o podobnym charakterze<sup>147</sup>. Kompozytor w jasny sposób odżegnuje się od bezpośrednich imitacji czy programowości. Tytułowa *Orniphania* jawi się zatem jako pewien neologizm. Ścisłej to zestaw greckich słów *ornithos* (ptak) i *epifaneia* (objawienie, ukazanie się). W przypadku drugiego słowa, sądząc po opisie samego twórcy, w ocenie znaczenia należy kierować się wyłącznie lingwistycznymi odniesieniami, nie zaś skojarzeniami z chrześcijańskim świętem Objawienia Pańskiego. Neologizm w pobudzający wyobraźnię sposób oddaje ducha całego dzieła.

Prostym, a zarazem niezwykle trafnym wskazaniem, mogącym pomóc w interpretacji i zrozumieniu *Orniphanii* jest recenzja prof. Małgorzaty Janickiej-Słysz<sup>148</sup>, wcześniej wspomnianego cyklu Bujarskiego *Lęki ptaków*. Choć struktura dzieła jest odmienna, w swym wyrazie posiada jednak cechy wspólne: (...) *trzepotanie myśli zawarł Zbigniew Bujarski w „Lęku ptaków”*<sup>149</sup>.

Uwaga prof. Janickiej-Słysz znajduje swe potwierdzenie również w *Orniphanii*. Jest w niej wyczuwalna atmosfera pewnego emocjonalnego rozedrgania, niepokoju czy fascynacji światem natury. Jest ona również odniesieniem do bardziej filozoficznych poszukiwań zjawiska wolności, witalności, sensu istnienia człowieka wplecionego w „tkankę” przyrody, a w śpiewie ptaków odkrywania duchowych odniesień i czystej boskiej muzyki<sup>150</sup>.

Jednym z elementów badań nad *Orniphanią* stała się próba odnalezienia w utworze drobnych elementów melodycznych lub rytmicznych, odwołujących się do świata flory i fauny.

---

<sup>146</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 115.

<sup>147</sup> [https://pad.philharmoniedeparis.fr/0978843-reveil-des-oiseaux-de-olivier-messiaen.aspx?\\_lg=fr-FR](https://pad.philharmoniedeparis.fr/0978843-reveil-des-oiseaux-de-olivier-messiaen.aspx?_lg=fr-FR) (dostęp: 10.06.2024)

<sup>148</sup> Małgorzata Janicka-Słysz (1964-) – doktor habilitowany, adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego oraz członek Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-teorii-i-interpretacji-dziela-muzycznego/pracownicy/dr-hab-malgorzata-janicka-slysz-prof-am/> (dostęp: 10.08.2025)

<sup>149</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 83.

<sup>150</sup> J. Gleńsk, *Teologiczny wymiar twórczości w świetle dzieł Oliviera Messiaena*, Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław 2010, pr. dokt., s. 70.

Kompozycja nie posiada ścisłej budowy. W szerszej skali to dzieło jednoczęściowe z zestawem odcinków różniących się brzmieniem czy zastosowaną techniką kompozytorską, w której wiolonczela i fortepian przechodzą przez różne stany wzajemnej interakcji.

Jednym z elementów spinających całość dzieła niczym klamra, jest początkowy, szesnastkowy temat w wiolonczeli, który powraca w stonowanej odsłonie pod koniec utworu, będąc dodatkowo rozbudowanym o liryczną kodę. Skłonność do „łukowego” kształtowania struktury kompozycji przez Bujarskiego dostrzegalna jest również w *Musica Domestica* i *Scolaresca*<sup>151</sup>. Metrum utworu cechuje się dużym zróżnicowaniem, wahając się od nietypowych podziałów takich jak 2/4 + 1/8 do 6/4.

*Orniphanian* jest pierwszym dziełem w katalogu kompozytora przeznaczonym na wiolonczelę i fortepian. Kolejnym utworem na ten skład stał się dopiero *KalSzeZ* z 2010 roku, dedykowany zespołowi *Cracow Duo*. Do zbioru kompozycji na ten zestaw instrumentów – w tym przypadku w nieco rozbudowanej formie, bo z akordeonem – można zaliczyć jeszcze *Frutti di Mare(k)*, dzieło z 2001 roku, będące żartobliwym prezentem urodzinowym dla Marka Stachowskiego<sup>152</sup>.

Żaden z instrumentów w *Orniphanii* nie jest dominujący. Fortepian i wiolonczela są równoprawnymi partnerami, których partie w bardzo ścisły sposób są ze sobą związane. Każdy z wykonawców może zaprezentować swoją wirtuozerię, a dzięki wielobarwności materiału dźwiękowego, artyści mają szansę ukazania w pełni swej muzycznej wyobraźni.

### **SEKCJA A (takty 1-3)**

Już od pierwszych taktów kompozytor wprowadza wykonawców w przestrzeń wysublimowanego, złożonego i wymagającego ogromnej dyscypliny, dialogu.

W swym charakterze utwór przenosi odbiorców w świat impresjonizmu, ekspresjonizmu, sonoryzmu oraz dodekafonii z jej złożonymi, *potencjalnymi* seriami. Początek utworu, nazwany technicznie sekcją A, rozpoczyna się w tempie *moderato* opadającym pochodem chromatycznym w fortepianie, w dynamice *forte*. *Moderato* to jedyne określenie mogące sugerować pewien kształt dzieła czy jego właściwości wyrazowe. Gwałtowny przebieg trzydziestodwójkowy w fortepianie wzmaga napięcie, a wieńczący go akord *arpeggio* otwiera uroczyste wejście wiolonczeli.

---

<sup>151</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 83.

<sup>152</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 112.

Jej krótka odpowiedź w postaci figury rytmicznej ósemka z kropką i szesnastka *c-d-c* z ożywioną kwintolą, podtrzymuje podniosły wyraz tego fragmentu. Kolejny tego typu przebieg melodyczno-rytmiczny pojawia się w takcie 3. Repetycja potęguje wrażenie „snucia motywicznego”<sup>153</sup>. Kiedy po raz trzeci wydaje się, że Bujarski zawiesi linię w głosie wiolonczeli, ta rozpoczyna właściwy temat kompozycji w takcie 4. Intensywne wejście fortepianu i wiolonczeli już od pierwszych dźwięków stanowi zapowiedź przyszłych, skrajnych emocji w utworze i jego rozbudowanej struktury brzmieniowej.

ZBIGNIEW BUJARSKI  
(\*1933)

**Moderato**

The image displays a musical score for Violoncello and Pianoforte. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *f* (forte). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows further rhythmic complexity and harmonic texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/8.

Przykład nutowy nr 13: Z. Bujarski, *Orniphania*, PWM, Kraków 2005, str. 1, takty 1-5.

W sferze interpretacyjnej istotne jest to, aby w początkowych taktach dźwięk w obu partiach, pomimo dynamiki *forte*, nie był przeforsowany. Sugeruje to harmonia oparta na pochodach półtonów i małych tercji, odnosząca do niektórych dzieł fortepianowych

<sup>153</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 57.

Szymanowskiego<sup>154</sup> czy Ravela<sup>155</sup>. Skupić się zatem należy na uzyskaniu barwy nasyconej, głębokiej nie zaś agresywnej, zwracając przy tym uwagę na unikanie akcentacji przy zmianach kierunków smyczka. Śpiewność i *legato* stają się w tym odcinku wartością nadrzędną.

### SEKCJA B (takty 4-10)

Kolejną sekcję rozpoczyna szesnastkowy temat w wiolonczeli w formie zawilej linii melodycznej wypełnionej najczęściej sekundami, tercjami małymi i motywami *dobiegającymi* poddawany różnym przekształceniom<sup>156</sup>. Materiał dźwiękowy każdego taktu wykazuje pewną odrębność, rozumianą jako *potencjalna* seria. Stopniowo linia tematyczna w wiolonczeli rozwija się. Dynamiczne motywy grupowane po 3 i 4 szesnastki *forte* oraz skoki interwałowe o sekstę i septymę dodają wyrazowej zadziorności temu odcinkowi. Rola fortepianu ogranicza się tym razem do akordowych wejść w pauzach wypełniających motywicznie partię wiolonczeli. Charakterystyczna faktura sekcji narzuca ścisły rygor rytmiczny, co wymaga odpowiedniej koordynacji między wykonawcami.



Przykład nutowy nr 14: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takty 4-8.

Badając harmonikę sekcji B dostrzec można, że dla Bujarskiego dodekafonia i serializm były tylko polem do eksperymentu i reinterpretacji. Serie nie domykają się w ścisły sposób, a pochody interwałowe nie są matematycznymi tworem. Służą one przede wszystkim budowaniu stanu emocjonalnego napięcia.

<sup>154</sup> Podobieństwo do kaskadowych pochodów trzydziestodwójek o złożonej melodyce z początkowych taktów poematu *L'île des Sirènes* (K. Szymanowski, *Metopy* op. 29, PWM Kraków 2023), wprowadzających stan emocjonalnego uniesienia i niepokoju.

<sup>155</sup> Nawiązania do faktury i harmoniki, M. Ravel, *Noctuelles* takty 6-7. (*Miroirs*, M.43, Henle Verlag, München 2008)

<sup>156</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 117.

Powrócić zatem można do słów prof. Teresy Maleckiej, która opisuje niedosłowność i nieuchwytność języka Bujarskiego, z serią jako *potencjalnym* materiałem dźwiękowym<sup>157</sup>. *Przeważa operowanie pewnym wyborem wysokości, choć zdarzają się szeregi dwunastotonowe*<sup>158</sup>.

Analizując budowę *quasi*-dodekafonicznych fragmentów *Orniphanii* oraz ich brzmieniowość, na myśl przychodzą fortepianowe dzieła Arnolda Schönberga – na przykład jego Suita na fortepian op. 25 z niezwykle rozbudowanymi i repetytywnymi strukturami rytmicznymi<sup>159</sup>.

W sekcji B dostrzec można dwa kontrastujące plany rytmiczne, wpływające na jej wyraz. Pierwszym z nich jest rodzaj „motywicznego snucia” realizowanego w duchu „bachowskiego stylu”, opartego na przebiegach szesnastkowych oraz akcentacji wybranych grup rytmicznych w głosie wiolonczeli. Odcinki o takiej strukturze odnaleźć można m.in. w *Allemande* z I Suity G-dur.



Przykład nutowy nr 15: J.S. Bach, *Allemande* z I Suity G-dur BWV 1007 na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025, takty 21-23.

Drugi element to bardzo wyraziste, akordowe i często synkopowane podziały rytmiczne w fortepianie, odnoszące do estetyki jazzu.

<sup>157</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 39.

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>159</sup> A. Schönberg, *Musette* z Suity na fortepian op. 25, Universal Edition, Vienna 1925.



Przykład nutowy nr 16: Z. Bujarski, *Orniphania*, PWM, Kraków 2005, takt 7.

Wyzwania wykonawcze w tym fragmencie, w partii wiolonczeli, związane są z precyzyjnym intonowaniem złożonych pochodów sekundowych w wysokich pozycjach oraz utrzymanie płynności przy zmianach strun, rejestrów i pozycji, które jest szczególnie wymagające dla lewej ręki.

Nadrzędnym celem powinno być w tym odcinku jednak zachowanie stabilności rytmicznej. Każda próba zbyt dowolnego frazowania skutkować może brakiem synchronizacji z partią fortepianu. W takcie 7. dla prawidłowego i czystego wykonania dużych skoków interwałowych warto zastosować układ w wyższej pozycji na strunie *d*, nawet jeśli stosowniejsza byłaby jaśniejsza barwa i pełne alikwotów brzmienie na strunie *a*.

Omawiając rodzaj artykulacji warto zwrócić również uwagę na odpowiednią długość szesnastek. Choć do ich prawidłowego wykonania środkowa część smyczka i artykulacja *detaché* wydają się najodpowiedniejsze, to jednak w procesie rejestracji utworu decyzję o ich długości podejmowano w zależności od harmonii i rozkładu napięć w poszczególnych frazach. Pomogło to w uniknięciu pewnej przewidywalności i sztywności w brzmieniu wiolonczeli. Stało się ono pełniejsze i bardziej różnorodne.

Dobrym rozwiązaniem może być również śmielsze podejście do operowania dynamiką. Bujarski w takcie 2. wprowadza jedynie adnotację *forte*. Aby uniknąć wyrazowej monotonii, a w ogólnym wymiarze wspomóc proces budowania czytelnej dramaturgii utworu, w taktach 4-5 melodia może być kształtowana poprzez wewnętrzne *crescendo* do trzeciej miary oraz rozluźnienie na końcu taktu.

## SEKCJA C (takty 11-33)

Zbigniew Bujarski, sonorysta zwracający szczególną uwagę na barwę, w sekcji C przełamuje metryczne i silnie uporządkowane struktury wprowadzając nowy materiał melodyczno-rytmiczny wzbogacający ekspresję fragmentu. Pochody szesnastkowe w różnych układach przełamywane są coraz częściej triolami i synkopami wprowadzającymi element wariacyjności. W taktach 15-24 w głosie fortepianu pojawia się oplatający motyw złożony z sześciu szesnastek, który jest zapowiedzią kody utworu. Dostrzegalna jest w nich wyrazowa „nachalność” powracającego motywu szesnastkowego.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 15-16) features a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings *mf* and *pp*, and a crescendo hairpin. The second system (measures 17-18) shows a change in dynamics to *mp* and *mf*. The third system (measures 19-20) concludes with a 4/4 time signature. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets.

PWM 10 332

Przykład nutowy nr 17: Z. Bujarski, *Orniphania*, PWM, Kraków 2005, takty 15-20.

W takcie 19. po raz pierwszy w utworze, w głosie wiolonczeli zaprezentowana zostaje charakterystyczna figura dwugłosowa, z linią bazową i drugim ruchliwym głosem.

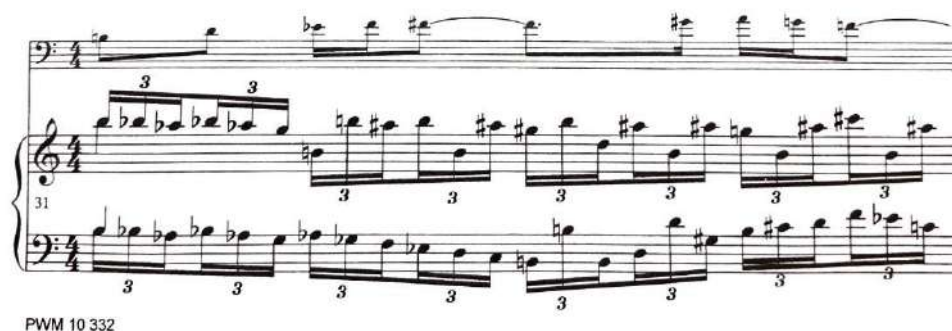


Przykład nutowy nr 18: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takty 19-20.

Grupy ósemek połączyć można łukiem jako jedną lub dwie sekwencje, tak aby niesłyszalne były zmiany smyczka oraz dzielenie stabilnej linii *burdonu*. Ma to ogromne znaczenie w budowaniu odpowiedniego nastroju sekcji. W tym przypadku harmoniczne zakotwiczenie przynosi chwilowe wytchnienie.

Istotnym aspektem wykonawczym w głosie wiolonczeli jest w tym fragmencie odpowiednia artykulacja, zwłaszcza dbałość o prawidłowe zagospodarowanie smyczka, które pozwala na płynne frazowanie wymagających, kantylenowych odcinków.

W takcie 31, dla precyzji rytmicznej przy wiązaniu grup łukiem *legato*, przed szesnastką *gis* na trzecią miarę w linii partii wiolonczeli, warto wprowadzić rodzaj cezury. Pomóc to może w uporządkowaniu struktury rytmicznej będącej istotnym elementem muzycznego dialogu między wykonawcami.



Przykład nutowy nr 19: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takt 31.

Decyzje dotyczące sposobu dzielenia łuków w *Orniphanii*, jak również w pozostałych omawianych w pracy utworach, podejmowane były w oparciu o główne założenia

kompozytorskie Bujarskiego. W pracy z wiolonczelistami wykonującymi jego dzieła twórca również w tej kwestii pozostawiał im pewien rodzaj swobody. Szczególnie przy podejmowaniu decyzji o podziałach długich, kantylenowych fraz lub łączeniu na jednym smyczku dynamicznych pochodów szesnastkowych w układach sekundowych<sup>160</sup>.

Przy dzieleniu łuków należy jednak zwrócić uwagę na harmonię i układ modulacji, czyli linii melodycznych, zbudowanych z różnych, kontrastujących szeregów i *quasi-serii*. Dobrym rozwiązaniem może być porządkowanie grup o zbliżonej strukturze dźwiękowej w ramach jednego łuku, tak aby nie utracić naturalnego frazowania i dążeń motywicznych.

### SEKCJA D (takty 34-42)

Opisywana w powyższym fragmencie typowa dwugłosowość w partii wiolonczeli z nutą bazową i ornamentacją w drugim głosie, staje się w odcinku D podstawą, na której budowane są przebiegi szesnastkowe w partii fortepianu. Pomimo ruchliwości cały fragment utrzymany jest w dynamice *piano*. Szczególną uwagę zwracają serie współbrzmień w partii wiolonczeli kształtowane przez ruchliwy głos pozostający w relacji z pustą struną *d*.



Przykład nutowy nr 20: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takty 39-40.

Do podkreślenia dwuplanowości i stworzenia nastroju wyciszenia w omawianym fragmencie, ponownie dobrym rozwiązaniem okazać się może łączenie taktów w dłuższe odcinki pod jednym łukiem. Zadbać należy również o odciążenie prawej ręki, aby uzyskać lekkość i przejrzystość brzmienia. W końcowych taktach tej sekcji odnieść można wrażenie, że wiolonczela wchodzi w rolę *stoickiego*<sup>161</sup> komentatora, „obserwującego” pełne napięcia zdarzenia w partii fortepianu. Jej głos stanowi rodzaj harmonicznego wypełnienia opartego na wychyleniach sekundowych nawiązujących do motywu z pierwszych taktów utworu.

<sup>160</sup> Rozmowa autora z Tytusem Miecznikowskim i Jakubem Gućkiem, Kraków 2023, 2025.

<sup>161</sup> *stoik* – zwolennik stoicyzmu, starożytnej filozofii propagującej życie w zgodzie z rozumem i naturą, panowania nad emocjami oraz zachowania spokoju wobec zjawisk zewnętrznych, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/stoicyzm;3979860.html> (dostęp: 10.08.2025)

## SEKCJA E (takty 42-46)

Od połowy taktu 42. wiolonczela rozpoczyna w sekcji E krótką kadencję opartą na pochodach sekstolowych, kwintolowych i szesnastkowych. Pod względem charakteru czy specyficznego brzmienia jej bazą staje się stosowana wcześniej przez Bujarskiego technika dwugłosowa. W tym przypadku centrum harmoniczne wyznacza pusta struna *a*.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 42-43) shows the Viola part with a melodic line and the Piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 44-45) continues the Viola part with a melodic line and the Piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'poco rubata'.

PWM 10 332

Przykład nutowy nr 21: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takty 42-45.

W omawianym fragmencie największą trudnością staje się płynne przejście z ostatnich dwóch szesnastek *b-ges* kończących duet z fortepianem, bezpośrednio na fragment dźwiękowy, w którym kompozytor zdecydował się przy pustej strunie *a* na wprowadzenie pochody ćwierćnutowego na strunie *d* w dynamice *pp*. Przy dużej ruchliwości szesnastkowego motywu płynne przejście jest prawie niemożliwe, dlatego pomocne może być wprowadzenie *poco rubata* w celu łagodnego domknięcia frazy. Dzięki takiemu rozwiązaniu wejście kadencji z poprzedzającym „oddechem” staje się czytelniejsze, dając poczucie ładu. Wyzwaniem technicznym przy zmianie strun i krótkim czasie do rozpoczęcia kolejnej myśli jest ugięcie struny *d* i brak dostatecznego napięcia, które ułatwiłoby spójnie brzmiące wykonanie dwudźwięku *a-f*. Stąd decyzja o swobodzie czasowej wydaje się słuszna i bardzo

pomocna. Pewna agogiczna dowolność tego odcinka, przy poszanowaniu zapisanego rytmu, jest wręcz konieczna. Przykładem tego może być takt 44, w którym zastosowanie *poco acceleranda z crescendem* do taktu 45. doda sekcji płynności i wirtuozowskiego charakteru. Wykonanie omawianego fragmentu zgodnie z zapisem *moderato* nie uwydatni w pełni drobnych zmian harmoniczných i zawłoścí struktur melodycznych. Subtelna modyfikacja tempa niektórych motywów doda im większego rozmachu.

### SEKCJA F (takty 47-64)

Kolejna sekcja rozpoczyna się łagodnymi przepływami fraz w partii wiolonczeli. Metrum w tym fragmencie zmienia się bardzo często, oscylując między 4/4 a 6/4. Ta nieregularność wzmacnia napięcie wyrazowe odcinka. W poszukiwaniu odniesień do ptasiego śpiewu warto zwrócić uwagę na takty 50-58, gdzie wiodąca w narracji muzycznej partia fortepianu zyskuje szczególną rytmiczną różnorodność, obejmującą m.in. przepunktowane układy trzydziestodwojek z kropką i szesnastką. Rola wiolonczeli sprowadza się w tym fragmencie do harmonicznego wypełnienia. Podobnie jak w przypadku percepcji odgłosów natury, faktura sekcji dostarcza bardzo nieprzewidywalnych zjawisk dźwiękowych opartych na silnej wariacyjności struktur melodyczno-rytmicznych.

Do charakterystycznych elementów stylu Bujarskiego, ujawniającego się w jego utworach wiolonczelowych, poza typową dwugłosowością (pusta struna, ruchliwy głos), zaliczyć można, wprowadzane często, różnorodne motywy melodyczno-rytmiczne<sup>162</sup>. W takcie 51. pojawia się jeden z nich – motyw *opóźnienia* w oparciu o wznoszącą się sekundę małą *a-b*.



Przykład nutowy nr 22: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takt 51.

Dla większej plastyczności brzmienia i urozmaicenia repetycji motywu, zastosować można w tym takcie subtelne rozgraniczenie w dynamice, rodzaj echa z *diminuendem*.

Do pozornej kulminacji w tym odcinku dochodzi w takcie 58, której zwieńczeniem jest rozproszenie grup decymol szesnastkowych w lewej ręce fortepianu.

<sup>162</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 42.



## SEKCJA G (takty 65-94)

Odcinek rozpoczyna się wejściem fortepianu w dynamice *ppp*, w którym pojawiają się decymowe skoki w prawej ręce. Podobnie jak w sekcji D sekundowe pochody melodyczne w partii wiolonczeli stanowią rodzaj muzycznego komentarza lub interpretacji zdarzeń w głosie fortepianu. Po raz kolejny warto zwrócić uwagę na zachowanie ogromnej dyscypliny rytmicznej, tak aby elementy nostalgicznej melodii z jej wartościami rytmicznymi w głosie wiolonczeli, pojawiały się punktualnie na odpowiednie miary w takcie w połączeniu z gęstymi kwintolowymi i sekstolowymi grupami w fortepianie.

Odnieść można wrażenie, że w sferze wyrazowej w sekcji G dochodzi do „starcia” dwóch rzeczywistości – wiolonczelowej liryki z gwałtownością i rytmiczną wariacyjnością w głosie fortepianu.

W interpretacji omawianego odcinka warto uwypuklić niezwykle złożone pochody interwałowe w partii fortepianu, a co za tym idzie nieco ukryć głos wiolonczeli wprowadzając miękkie brzmienie *sul tasto*. W takcie 67. wyraźnie podkreślony został akord d-moll<sup>163</sup> w rozłożonym układzie na kwincie w lewej ręce fortepianu. Tonacja ta, z jej właściwościami kolorystycznymi i założeniami retorycznymi, zainspirować może wykonawcę do zastosowania artykulacji *non vibrato* podczas kształtowania pochodu sekundowego, tak aby zachować pewien rodzaj wyrazowej surowości w brzmieniu, nawiązującej do końcowego fragmentu sekcji G.

Zmiana nastroju następuje w takcie 69, w którym pojawiający się akord interpretować można jako C-dur na tercji z noną i kwartą podwyższoną. To spora zmiana w barwie przynosząca wytchnienie, dająca poczucie nadziei. Dla podkreślenia optymistyczniejszego charakteru zastosować można szerszą wibrację, uwypuklając motyw *dobiegający* stosując *poco crescendo*.

---

<sup>163</sup> Tonacja d-moll w epoce baroku i klasycyzmu uchodziła za tragiczną, często kojarzoną z cierpieniem i powagą, <https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections> (dostęp: 22.11.2024)

PWM 10 332

Przykład nutowy nr 24: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takty 66-71.

W kolejnych taktach pochodom trzydziestodwójkowym i ósemkom z wyrazistą pulsacją w fortepianie towarzyszą gwałtowne figury rytmiczne w głosie wiolonczeli, podkreślające nagły wzrost napięcia. Ożywione grupy na trzecią miarę w taktie 72. warto wykonać na strunie *a*, kolejne zaś, w taktie 73. na pierwszą miarę już na strunie *d*, po to by kolejne złożone skoki interwałowe przeprowadzone zostały w jednej pozycji.



Przykład nutowy nr 25: Z. Bujarski, *Orniphanía*, PWM, Kraków 2005, takty 70-74.

W odcinku tym dynamika *f* sugeruje jasne i zdecydowane brzmienie. Pod względem technicznym wymagające pochody zmuszają jednak wiolonczelistę do znalezienia optymalnej pozycji. W tym przypadku na strunie *d*, z kciukiem zakotwiczonym na dźwięku *a*.

Wykonanie motywu szesnastkowego na strunie *d* w takcie 82. w dwugłosowym układzie z pustą struną *a*, po raz kolejny wymusza zastosowanie nieco większej dynamiki. Sekundowe pochody i bliskość palców lewej ręki mogą sprzyjać pojawieniu się niepożądanego *portamenta* między dźwiękami ciągu melodycznego.

Omawiana sekcja G stanowi doskonały przykład fragmentu muzycznego, który wymusza na wiolonczeliście ogromną elastyczność wykonawczą. Uwypuklenie intensywnych emocji zawartych w kilkutaktowych odcinkach utworu odbywa się poprzez zastosowanie różnorodnych barw, co wiąże się z koniecznością przemyślanego wyboru miejsca prowadzenia smyczka na strunie. Kształtowanie barwy w partii wiolonczeli to także całe spektrum emocji – od ożywienia, radości, przez niepokój, zadumę, po rezygnację z ostateczną, dramatyczną pustką. Analiza odcinka wskazuje dużą zmienność artykulacyjną – od gwałtownego w wyrazie *spiccata*, po śpiewne *molto legato* – zachodzącą często na przestrzeni krótkich odcinków. Do cech charakterystycznych tej sekcji należą również: zagęszczenie fakturalne, politonalność i polimelodyczność.

## SEKCJA B2 (takty 95-106)

Sekcja B2 rozpoczyna się powrotem tematu z sekcji B1. Tym razem o oktawę niżej. Brak szczegółowych adnotacji dotyczących dynamiki, z wyjątkiem pojawienia się graficznego oznaczenia *diminuendo* w takcie 93, zachęca do tego, aby w swym dramaturgicznym wyrazie,

temat w tej formie był pewnego rodzaju reminiscencją myśli z początku utworu, tym razem w stonowanym charakterze w dynamice *piano*.



Przykład nutowy nr 26: Z. Bujarski, *Orniphanian*, PWM, Kraków 2005, takty 95-98.

W ogólnym wyrazie ma to swoje uzasadnienie, w szczególności w kontekście jeszcze bardziej odrealnionej barwowo kody w dynamice *pp*. Takty 95-107 pod względem budowy struktur rytmicznych i przebiegów interwałowych to idealne odwzorowanie tematu z początku utworu.

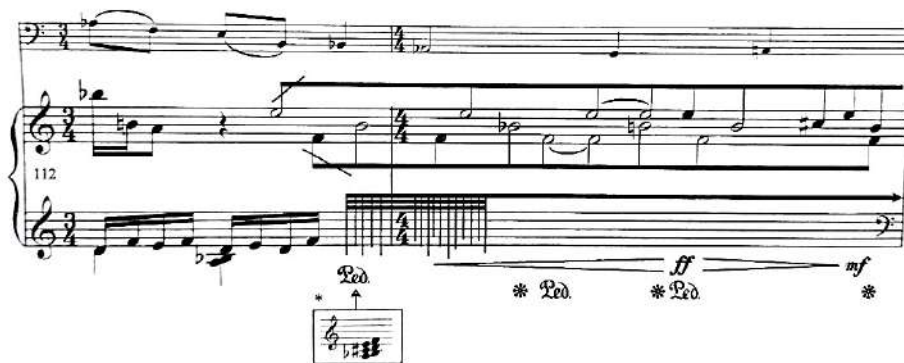
### **KODA (takty 107-129)**

Koda utworu pod względem barwowym i wyrazowym, to jeden z najciekawszych odcinków całej kompozycji. Stanowi pewien rodzaj muzycznej medytacji, „mantry” z powtarzalną charakterystyczną figurą szesnastkową w partii fortepianu, opartej na pochodzie sekundowym z zakotwiczeniem na dźwięku *d*. To przywołanie długiego fragmentu z sekcji C, (takty 15-24) oraz nawiązanie do tematycznego motywu z taktów 7. i 98. w głosie wiolonczeli, gdzie odnieść można wrażenie pewnego „snucia motywicznego” w procesie kształtowania linii melodycznej lub tkwienia w obrębie określonej struktur brzmieniowej. Powracająca myśl muzyczna stanowi nośnik kontemplacyjnych znaczeń, a wybrzmiewający akord *d*-moll, z kwintą *d-a*, w lewej ręce fortepianu ponownie odwołuje do retorycznych koncepcji.



Przykład nutowy nr 27: Z. Bujarski, *Orniphanian*, PWM, Kraków 2005, takty 110-111.

Na tle powtarzających się struktur fortepianu, wiolonczela w całej sekcji płynnie przechodzi od śpiewnych motywów do imitacji ptasiego śpiewu. Tym razem jednak z wyraźnie mniejszym ożywieniem. Wyjątek stanowi aleatoryczny odcinek w taktach 112-113 w dynamice *ff*. Zaskakujący fragment potwierdza nieprzewidywalność i oryginalny styl kompozytorski Zbigniewa Bujarskiego, w którym gwałtowna zmiana techniki to rodzaj „brzmieniowego rozświetlenia”, próba czasowego zahamowania muzycznej narracji.



Przykład nutowy nr 28: Z. Bujarski, *Orniphanian*, PWM, Kraków 2005, takty 112-113.

Wrażenie to jest tym silniejsze, że w autorskiej interpretacji Bujarskiego aleatoryzm (w tym przypadku aleatoryzm rytmiczny) nie dotyczy partii wiolonczeli. Jej głos stanowi wyłącznie podstawę harmoniczną, utrzymaną w stabilnym metrum 4/4, a zapis nutowy pozostaje klasyczny. Kompozytor wprowadza adnotację w partyturze określając zakres wprowadzonej techniki: Podane *do wyboru dźwięki grać swobodnie do końca taktu*<sup>164</sup>.

<sup>164</sup> Z. Bujarski, *Orniphanian* na wiolonczelę i fortepian, partytura, PWM, Kraków 2005.

W ostatnich taktach utworu wariacyjność imitacji ptasich odgłosów oraz struktura melodyczna w partii wiolonczeli ulegają stopniowemu rozproszeniu. *Orniphanię* kończą powtarzane motywy z zakotwiczeniami na dźwięku *h* z finalnym, wibrującym klasterem *d-e-f* w partii fortepianu. Wyniki badań nad utworem potwierdzają wysoki poziom jego trudności pod względem technicznym i interpretacyjnym. To jednak nie zmagania wykonawców z materią dzieła, a relacja wiolonczela-fortepian tworząca wysublimowany świat dźwiękowy, stanowi o wyjątkowości kompozycji. Nie jest to statyczna współpraca, lecz w duchu kameralistyki, dynamiczny dialog, w którym role instrumentów nieustannie ewoluują.

Specyfika brzmienia fortepianu, jego selektywność i klarowność, sprawia, że partia wiolonczeli w *Orniphanii* nigdy nie ulega zdominowaniu, nawet w fragmentach o większej dynamice. Właściwość ta ułatwia plastyczniejsze kształtowanie głosu wiolonczeli, umożliwiając swobodniejsze frazowanie. Wykonawca może pozwolić sobie również na grę w szerszym zakresie dynamicznym bez forsowania dźwięku.

### 4.3 *Elegos* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową

*Elegos* to dzieło poświęcone kompozytorowi Markowi Stachowskiemu, prywatnie przyjacielowi Zbigniewa Bujarskiego. Mimo iż powstanie utworu oficjalnie datowane jest na rok 2005, jego koncepcja narodziła się dzień po śmierci Stachowskiego, 4 grudnia 2004. Bujarski wspominał, że jego zaangażowanie w tworzenie pierwszych szkiców było: *ratunkiem na pustkę i chęcią duchowej współobecności*<sup>165</sup>.

Tytuł tej niezwykle osobistej i przejmującej kompozycji nawiązuje zarówno do *elegii*, formy muzycznej o wyraźnie nostalgicznym i żałobnym charakterze, jak i gatunku literackiego, w którym podmiot liryczny ukazuje swój stan w bezpośredni i pełen bólu sposób<sup>166</sup>. *Elegos* nasycony jest całym spektrum emocji. Najsilniejszą z nich, wyrażoną poprzez abstrakcyjny język muzyki, jest przeszywająca tęsknota za zmarłym przyjacielem. Szeroka skala brzmieniowa wiolonczeli (instrumentu bliskiemu również Stachowskiemu) pozwala na ukazanie gwałtowności fraz, pełnych grozy i wewnętrznego cierpienia, naprzemiennie z tematami pełnymi liryzmu i wyrazowego wycofania.

---

<sup>165</sup> W. Berny-Negrey (redakcja), wypowiedź Z. Bujarskiego w książce programowej koncertu kameralnego: *Marek Stachowski in memoriam*, Kraków 2005.

<sup>166</sup> *Mała Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 1981, s. 247.

*Był na pewno w życiu moim największym przyjacielem. (...) Człowiek niezwykle szlachetności, a takich ludzi się lubi, Nigdy się na nim w niczym nie zawiodłem. Nie mieliśmy też żadnej sprzeczki przez bardzo wiele lat. Różnice zdań bywały, oczywiście, ale w dyskusji. Poza tym Stachowski był ogromnym erudytą i to mi bardzo imponowało. Chodziliśmy nie raz na spacer i rozmawialiśmy na tysiąc różnych tematów. (...) Człowiek nieprawdopodobnej prawości, uczciwości. Takich ludzi się tylko kochało, czy kocha dalej nawet po śmierci i ceni się ich bardzo wysoko<sup>167</sup>.*

Kompozycja przeznaczona jest na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową, w której w ramach podziałów *divisi* wszystkie grupy poza kontrabasem, mogą w wybranych fragmentach prowadzić dwa niezależne głosy. W momentach największego zagęszczenia faktury muzycznej liczba samodzielnych partii orkiestrowych wzrasta do dziewięciu.

Podobnie jak we wszystkie omawianych w niniejszej pracy utworach, *Elegos* składa się z wielu sekcji, różniących się strukturalnie i barwowo. W tym przypadku dokonać można podziału na sześć charakterystycznych sekcji, w których Bujarski zastosował szereg autorskich zabiegów kompozytorskich. Metrum omawianego dzieła jest dość stabilne. W przeważającej części dominuje 4/4. Dla podkreślenia dramaturgii i powagi niektórych fragmentów, pojawiają się zmiany w zakresie od 5/4 do 7/4, po czym następuje powrót do 4/4.

Utwór opiera się na dwóch myślach muzycznych, które przyjmują rolę tematów. Ich przebieg w całym utworze stale ewoluje<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> A. Masny, *Sztuka dwóch światów...*, s. 47.

<sup>168</sup> *Ibidem*, s. 92.

## SEKCJA A (takty 1-20)

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE S.A.  
BIBLIOTEKA MATERIAŁÓW ORKIESTROWYCH  
00-097 Warszawa, ul. Fredry 8

Temat: Natalia Hachovkina

### Elegos

1

Handwritten musical score for 'Elegos' by Natalia Hachovkina, measures 1-9. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and includes a piano part. The music is in 4/4 time and features a melodic theme in the strings and piano. The score is annotated with 'solo' and 'mp' markings.

Przykład nutowy nr 29: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takty 1-9.

Temat pierwszy pojawia się na początku utworu w głosach skrzypiec i altówek. Otwiera go motyw oparty na wznoszącym się pochodzie sekundowym *unisono*, przerywanym nagłymi pauzami. Stanowi on rodzaj harmonicznego wypełnienia interwału tercji i kwarty. Typowe dla Bujarskiego „snucie motywiczne” wzmagające napięcie, rozpoczyna się od zakotwiczeń na dźwięku *c*. Rozładowuje się ono dopiero po nagłym skoku *as-b* w pierwszych skrzypcach. Wejście wiolonczeli z nieco przekształconą harmoniczną linią tematu wnosi tęskny charakter. W kształtowaniu emocji kluczowe jest przejście przez solistę intensywności z początku utworu. Łagodne wejścia w wyższe pozycje, szeroka vibracja i zachowanie umiaru w kształtowaniu dynamiki ułatwi podtrzymanie długiej frazy. Pomoc w tym może również wprowadzenie, nie zapisanego przez Bujarskiego, *crescenda*, które uwydatni jeszcze mocniej nachalność powracających akcentów na dźwięku *e* w taktach 9-10.

W warstwie barwowej, wiolonczela stopniowo przechodzi w kolejnych taktach w niższe rejestry, co wymaga szczególnej dbałości o wyrazistość artykulacyjną. Pomimo, że faktura orkiestry jest w pierwszej sekcji dosyć przejrzysta i nie zakłóca odbioru wiodącej linii solowej, to jednak ze względu na zagęszczoną orkiestrację podstawową zasadą powinno być dbanie o dobrą emisję w głosie wiolonczeli. Bliskie prowadzenie smyczka przy podstawku pomoże uniknąć zlewania się jej partii z niżej brzmiącymi instrumentami, poruszającymi się w podobnych pasmach. Uwaga solisty powinna skupić się na kontroli balansu w ogólnym obrazie dźwiękowym.

Pochody sekundowe w głosie wiolonczeli w takcie 17. zamykają pierwszą sekcję *Elegos*. Wyrazowo pełna jest ona silnych emocji manifestujących się opadającymi motywami *westchnieniowymi* w głosie skrzypiec, symbolizującymi nieodwracalność losu. Do elementów brzmieniowych, charakterystycznych dla początkowego odcinka utworu zaliczyć można: zakotwiczenia melodyczne, gwałtowne akcenty i szesnastkowe pochody cało i półtonowe w dół w skrzypcach.

Wiolonczela solo, wprowadzona niejako przez skrzypce i altówki, przewodzi w narracji początkowej sekcji. Orkiestra dialoguje z solistą, w wolnych przestrzeniach wypełniając jego głos akordowym akompaniamentem lub imitując złożone grupy rytmiczne przeprowadzając je przez wszystkie głosy.

## **SEKCJA B (takty 20-64)**

Drugi temat pojawia się w sekcji B w głosie drugich skrzypiec i altówek w takcie 20. Jego ciekawy kształt, nawiązujący do ludowej pieśni opartej na oryginalnym systemie dźwiękowym był częstym pretekstem do ożywionych dyskusji Bujarskiego z teoretykami i wykonawcami.

*To użycie pierwszego tetrachordu skali lidyjskiej nadało utworowi – jak również i późniejszym kompozycjom pewien bardzo charakterystyczny koloryt, rozumiany często przez słuchaczy jako element ludowej brzmieniowości muzyki polskiej regionu Podhala. Oczywiście taka zbieżność jest przypadkowa i nigdy nie miałem na względzie folkloru Podhala, a tylko tryton wypełniony kolejnymi sekundami<sup>169</sup>.*

---

<sup>169</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 129.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Elegos' by Z. Bujarski, specifically measures 17-24. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Violin II, Violin I, Viola, and Cello. The Cello part has a dynamic marking of *fff* at the beginning and *p* later. The second system includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Przykład nutowy nr 30: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takty 17-24.

Tonalnie brzmiący temat (C-dur) oparty na pochodach sekundowych i tercjowych to w toku narracji muzycznej moment wytchnienia rozświetlający przygnębiającą aurę *Elegos*. Jego pogodny charakter próbują na moment rozmyć silnie schromatyzowane, opadające pochody rytmicznie w partiach 1. i 2. skrzypiec z typowym dla Bujarskiego, lidyjskim trytonem *fis*.

Wiolonczela solo pojawia się w takcie 25. motywicznie nawiązując do tematu z sekcji 1. To pierwszy moment spotkania dwóch tematycznych melodii. Wyjątkowość tego fragmentu utworu, potęguje dynamika *pp*. Na bazie *burdonu* w orkiestrze wybrzmiewają łagodne w swym wyrazie, kantylenowe motywy w partii wiolonczeli. Wysoka pozycja i konieczność wykreowania odrealnionego brzmienia zachęca do zastosowania techniki *sul tasto* i szybszego pędu smyczka. Odciążenie prawej ręki pomoże również w pełnym lekkości zrealizowaniu zaskakujących chromatycznych przebiegów szesnastkowych.



Przykład nutowy nr 31: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takty 25-27.

Warto zwrócić uwagę w tym fragmencie na dwuplanowość w prowadzeniu krótkiego motywu w głosie wiolonczeli. Wyróżnienie poprzez zmianę barwy wznoszącego półtonowego pochodu i w kontrastujący sposób krótkiej odpowiedzi motywu opadającego, nada większej plastyczności niepozornej melodii. Płaszczyzny można zróżnicować szybkością wibracji, jej zakresem oraz prędkością prowadzenia smyczka.

Ulotność tego fragmentu kończy się w wyraźny sposób w takcie 32. W oparciu o tonację d-moll, powraca w głosie wiolonczeli motyw wznoszący z tematu pierwszego. Tym razem bez wypełnień harmoniczných. Motyw opóźnienia wzmaga napięcie a jego uporczywe zakotwiczenia w połączeniu z gwałtownymi wyładowaniami rytmicznymi w partii orkiestry podkreślają dramatyczny wyraz tego odcinka. Wiolonczela wchodzi w pewien rodzaj „konfliktu” z orkiestrą. Stanowi o nim silna kontrastowość rytmiczna i fakturalna. Pełne patosu pochody ósemkowe w partii wiolonczeli zestawione zostają z silnie zrytmizowanymi i schromatyzowanymi przebiegami melodycznymi w partii orkiestry.



Przykład nutowy nr 32: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takty 37-39.

W odcinku tym powraca zagadnienie związane z zachowaniem odpowiedniego balansu pomiędzy solistą a orkiestrą. Utrzymywanie przez wiolonczelistę wysokiego poziomu dynamiki w konfrontacji z rozbudowanym aparatem orkiestrowym, interpretującym skomplikowane struktury z równą intensywnością, jest w praktyce niewykonalne. Trudność potęguje fakt, iż w partyturze Bujarski często na przestrzeni długich fragmentów ogranicza oznaczenia dynamiczne do jednego rodzaju, bez późniejszych odwołań lub zmian w chwili pojawienia się głosu solowego. W przypadku tak rozbudowanej faktury zasada nadrzędności głosu wiolonczeli powinna być obligatoryjna.

Ciekawym fragmentem są takty 51-59, w którym kompozytor wprowadza w głosie wiolonczeli *glissanda*, które stanowią rodzaj dramatycznego „łkania”. Pomimo wyraźnych oddzieleń poszczególnych motywów ósemkowych, wykonawca powinien zbudować szerszą frazę tak aby opadające motywy z rozszerzającym się stopniowo *ambitusem* potęgowały wrażenie narastającej trwogi. Stan ten podkreślić można wprowadzając *poco crescendo* wraz z przechodzeniem głosu wiolonczeli w coraz niższy rejestr.



Przykład nutowy nr 33: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takty 54-56.

Sekcja B kończy się przeprowadzeniem *quasi*-ludowego tematu w głosie wiolonczeli, którego linia melodyczna wzbogacona została o mikstury sekstowe.

### **SEKCJA C (takty 65-85)**

W początkowych taktach sekcji C pojawiają się w orkiestrze repetowane, dynamiczne i klasterowe bloki akordowe, odwołujące się do figury retorycznej *exclamatio*<sup>170</sup> niosącej silny ładunek emocjonalny. W tym przypadku przeradza się ona w „krzyk rozpacz”.

---

<sup>170</sup> *exclamatio* – muzyczna figura retoryczna wyrażająca okrzyk, zawołanie, zwiększająca ekspresję wypowiedzi. Stosowana przez kompozytorów m.in. w epoce baroku. D. Bartel, *Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Nebraska 1997, s. 151.



Przykład nutowy nr 34: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takty 69-71.

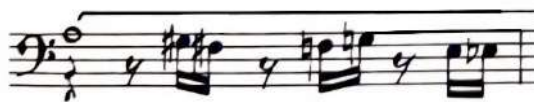
Po silnym wyładowaniu Bujarski wprowadza kontrastujący odcinek o wyraźnie onirycznym charakterze, w którym dominują subtelne brzmienia *flautando* w wyższych pozycjach w dynamice *pp* w głosie wiolonczeli i flażoletów w orkiestrze. Pod względem wykonawczym odcinek wymaga płynnych zmian pozycji z odpowiednim doborem aplikatury, która wspomagać będzie zachowanie *legata* we frazowaniu.

### SEKCJA D (takty 86-110)

Ważnym punktem kolejnej sekcji jest jej środkowa część z rozbudowaną linią wiolonczeli solo przy oszczędnym akompaniamencie orkiestry opartym na ćwierćnutowych zmianach harmonicznyc. Przerywane, sekundowe motywy *westchnieniowe* przeplatają się z pojawiającą się po raz pierwszy w *Elegos* charakterystyczną strukturą dwugłosową. Brzmiąca, pusta struna *a* i ruchliwy głos tworzą rodzaj „aureoli dźwiękowej”<sup>171</sup>, będącej barwnym ciągiem następstw i zależności interwałowych. Specyficzne brzmienie podkreślić

<sup>171</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 131.

można poprzez wysokie intonowanie małych sekund w ruchliwej linii, tak aby dochodziło do intensywniejszego wzbudzenia alikwotów. Można również zróżnicować nacisk smyczka na strunę lub dostosowywać jego pęd przy podkreślaniu odmiennych trybów tercji.



Przykład nutowy nr 35: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takt 101.

Kolejne takty to krótka kadencja wiolonczeli w szerokim, prawie trzyoktawowym *ambitusie*, wymagająca starannego rozplanowania i uwydatnienia jej kluczowych elementów. W jednostajnej dynamice *fff* brak ugięć w natężeniu dźwięku i dokładnego wytyczenia kierunków we frazowaniu, powoduje rodzaj wyrazowego znużenia.



Przykład nutowy nr 36: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takt 102-104.

Plastyczności i wielobarwności dodać może subtelne podążanie wraz z dynamiką za opadaniem lub wznoszeniem się melodii, w którym odciążenia prawej ręki stosowane są naprzemiennie ze zintensyfikowaniem brzmienia poprzez wykorzystanie całej powierzchni włosia. Dramaturgię fragmentu podkreślić można również poprzez wyeksponowanie *glissanda* na dźwiękach *h-b*.

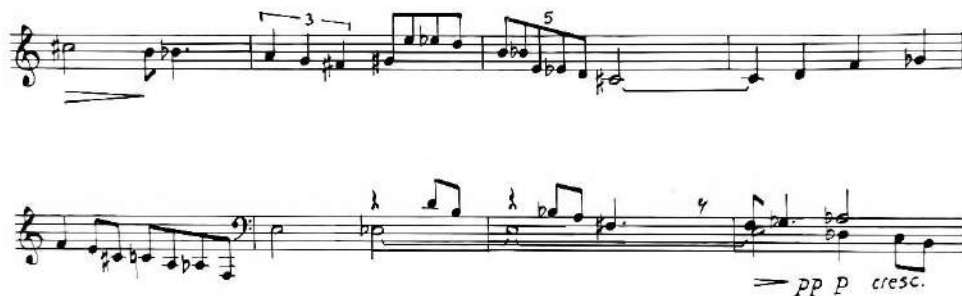
### SEKCJA E (takty 110-130)

W kolejnej sekcji utworu motywy pochodzące ze wszystkich wcześniejszych części kompozycji przeplatają się ze sobą, przy czym najsilniej wyczuwalne są nawiązania do sekcji trzeciej i czwartej. W odcinku dominuje atmosfera emocjonalnego wycofania, którą kompozytor osiągnął poprzez wprowadzenie stonowanej melodii w głosie wiolonczeli przy akompaniamencie orkiestry, w którym wyróżniają się motywy *westchnieniowe* oparte na flażoletach kwartowych. Dzięki zastosowaniu flażoletów i artykulacji *flautando* cały odcinek

nabiera wrażenia lekkości i odrealnienia. Jego brzmienie zbliżone jest do efektów dźwiękowych uzyskiwanych na harmonice szklanej<sup>172</sup> (*glass harmonica*). Instrumentem fascynowali się w klasycyzmie m.in. Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven.

Na płaszczyźnie wykonawczej, w takcie 123. w partii wiolonczeli, dla prawidłowego wykonania wymagającego przebiegu melodycznego wskazane jest pozostanie na strunie *a*, co umożliwi płynne wykonanie skoku o interwał seksty małej z miękkim wejściem w wyższą pozycję. Subtelne *portamento* doda tej zmianie więcej ekspresji i typowo wokalnemu liryzmu.

W takcie 127. dla zachowania płynności dwugłosowego motywu dolny dźwięk *es* należy wydobyć na strunie *g*, natomiast linię melodyczną w górnym głosie rozpocząć od flażoletu *d* na strunie *a*. W kolejnym układzie, wymagającą kwintę, najlepiej wykonać drugim i trzecim palcem z przejściem na kciuk na dźwięku *fis*. Korzystne brzmienie i większą pewność intonacyjną daje rozdzielenie smyczka na przełomie taktów 127. i 128, co okazuje się szczególnie pomocne przy budowaniu układów w wyższych pozycjach na strunach *d* i *g*, które wymagają zdecydowanego ataku struny dla uzyskania pełnego rezonansu.



Przykład nutowy nr 37: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takt 122-129.

### KODA (takty 131-149)

*Elegos* to kolejny omawiany w niniejszej pracy utwór, w którym pojawia się koda. Bujarski traktuje ją zazwyczaj jako przestrzeń służącą stopniowemu wygaszaniu narracji dzieła. To również odcinek, w którym zapętlane są motywy rytmiczne i melodyczne znane z wcześniejszych sekcji kompozycji, nadające całości charakter „mantryczny” lub „modlitewny”.

<sup>172</sup> Harmonika szklana – instrument należący do grupy idiofonów pocieranych. Składa się z podłużnej drewnianej skrzyni z współosiowo umocowanymi, chromatycznie strojonymi szklanymi talerzami (kloszami), które wprawiane w ruch obrotowy pedałem drgają po dotknięciu wilgotną opuszką palca, <https://www.britannica.com/art/glass-harmonica> (dostęp: 02.09.2025)

Bazą harmoniczną kody jest akord C-dur z silnie rezonującą linią basową i wyłaniającą się w ostatnich taktach tercją wielką *e* w altówkach. *Quasi*-ludowy temat przywołany jest w tym odcinku po raz kolejny. Jego pogodny wydzźwięk podszyty jest do końca utworu nutą niepewności i wyczuwalnego napięcia. Wzmaga je ciąg pojawiających się opadających motywów w interwałach tercji małej i sekundy wielkiej oraz silnie odczuwalna bitonalność. W ostatnich taktach *Elegos* akord C-dur z lidyjską, podwyższoną kwartą łączy się z akordem E-dur. Niepokój wprowadzają również pojawiające się w tle tryle w altówkach. Struktura utworu ulega rozrzedzeniu aż do samego końca, w którym szczątkowe motywy melodyczne coraz częściej dzielone są długimi pauzami.

The image displays a complex musical score for Example 38, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a traditional manuscript style with a clear staff layout.

Przykład nutowy nr 38: Z. Bujarski, *Elegos*, PWM, Kraków 2023, takt 143-149.

W tym poruszającym fragmencie głos wiolonczeli solo powinien wtapiać się w eteryczną tkankę brzmieniową orkiestry. Ważne, aby imitacja motywów z głosów orkiestrowych przez solistę odbywała się przy zachowaniu tej samej dynamiki, barwy czy pędu smyczka na strunie. Realizacja tych założeń jest utrudniona szczególnie w sytuacji, kiedy w ostatnich taktach utworu solista imituje działania w orkiestrze wyłącznie za pomocą flażoletów. W ostatnim odcinku dzieła, granica podziału solista-orkiestra zaciera się.

W omawianej kompozycji dostrzegalne są dwa typy zależności na linii wiolonczela solo-orkiestra smyczkowa. Są to synchronizacja i subtelna rywalizacja.

Pierwszy z nich polega na wprowadzaniu przez orkiestrę tematów lub motywów, które następnie są imitowane i rozwijane przez wiolonczelę, a później w przekształconej formie powracają do zespołu tworząc podstawę dla kolejnych modyfikacji. Ten rodzaj „pętli” czy interakcji, staje się przestrzenią wzajemnych inspiracji między wykonawcami.

Drugi typ relacji zakłada współzawodnictwo. Solista prowadzi emocjonalną narrację, jednak orkiestra nie pozwala mu na wyraźną dominację, reagując zagęszczeniem faktury i rytmicznym pobudzeniem, co prowadzi do powstania silnego napięcia. Kiedy w głosie wiolonczeli pojawia się pełen smutku, liryczny temat, orkiestra odpowiada ciągiem ekspresyjnych bloków akordowych. W odcinkach z wirtuozowskimi przebiegami rytmicznymi z bogatą ornamentyką i szerokim zakresem dynamicznym (od *pp* do *fff*), zespół wzmacnia narastające napięcie poprzez gwałtowne kontrapunkty i silną akcentację, jak gdyby próbował przejąć narrację w „muzycznym pojedynku.”

Analiza utworu wskazuje, że Bujarski częściej posługiwał się drugim typem relacji, opartym na zasadzie rywalizacji, w którym zespół smyczkowy, zarówno pod względem fakturalnym, melodycznym, jak i wyrazowym, w wielu sekcjach wyraźnie dominuje, sprawiając wrażenie bardziej aktywnego.

#### **4.4 *Concerto per archi II* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową**

*Concerto per archi II*, najobszerniejsze dzieło Bujarskiego przeznaczone na wiolonczelę, w tym przypadku solo z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej, powstało w 1992 roku. Utwór napisany został z myślą o młodym i niezwykle utalentowanym artyście, Tytusie Miecznikowskim. Pierwotnie utwór miał zostać wykonany na Festiwalu Muzycznym w Schleswig Holstein. Trudności finansowe niemieckich organizatorów sprawiły jednak, że ostatecznie nie zostało ono zaprezentowane zagranicznej publiczności. Finalnie, premiera odbyła się 27 listopada 1993 roku w Filharmonii Krakowskiej. Wiolonczeliście, Tytusowi Miecznikowskiemu partnerowała Orkiestra Filharmonii Krakowskiej pod dyrekcją Jerzego Katlewicza. Inną, udokumentowaną prezentacją kompozycji z tamtego okresu jest koncert 23 września 1996 roku na Festiwalu *Warszawska Jesień*. Tym razem Miecznikowski wystąpił wspólnie z Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia „Amadeus” prowadzoną przez

Agnieszka Duczmal. Jedyne nagranie utworu (w wersji *live*) pochodzi właśnie z festiwalu. Przechowywane jest w archiwach Programu Drugiego Polskiego Radia.

Bolesław Błaszczyk, wiolonczelista i muzykolog tak opisywał swoje wrażenia po wysłuchaniu nowego utworu Bujarskiego na *Warszawskiej Jesieni*:

*Z przedstawionych w koncercie dużych form najlepiej wypadło Concerto per archi II (1992) Zbigniewa Bujarskiego, zamykające pierwszą część wieczoru. Utwór Bujarskiego, właściwie koncert na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową, cechuje niezwykle dojrzały sposób operowania nasyconą fakturą. Solista Tytus Miecznikowski zabłysnął możliwościami technicznymi i wyrazowymi, imponował opanowaniem. Mimo wszystkich zalet swej gry chował się zbyt często w tle orkiestry, interpretując napisaną dla siebie przecież – partię solową w sposób chyba nie dość śmiały. Jego „pomysł na utwór” pozostał jednak w zgodzie z oszczędną wyrazowo grą poznańskiej orkiestry. Zachwycająca, szeroko zakrojona fraza Koncertu (większość materiału napisana na tutti) domaga się bardziej zdecydowanej interpretacji<sup>173</sup>.*

W tekście pojawia się osobista uwaga dotycząca zachwiania proporcji pomiędzy solistą a orkiestrą. Zapytany o to po latach sam Miecznikowski sugerował, że już od pierwszych prac na utworze próbował przekonać kompozytora do zmniejszenia obsady zespołu smyczkowego lub dokonania zmian w orkiestracji<sup>174</sup>. Jednorodność brzmienia instrumentów smyczkowych przy zagęszczonym prowadzeniu głosów sprawia, że partie solisty i zespołu w wielu fragmentach kompozycji zlewają się ze sobą. Tak złożona faktura uniemożliwia utrzymanie partii solowej na pierwszym planie. Tuż przed premierą, po namowach solisty i członków orkiestry Filharmonii Krakowskiej, Bujarski dokonał stosownych zmian w partyturze, które wpłynęły na większą przejrzystość struktury dzieła<sup>175</sup>.

Jednocześnie *Concerto per archi II*, podobnie jak wszystkie omawiane w tej pracy utwory, podzielone jest na wiele drobniejszych odcinków, sekcji. Każda z nich zawiera bogaty i zróżnicowany materiał dźwiękowy zarówno w partii wiolonczeli, jak i w głosach orkiestrowych.

Orkiestra smyczkowa podzielona jest w następujący sposób: 11. skrzypiec (bez wyraźnego rozgraniczenia na skrzypce I i II), 4. altówki, 4. wiolonczele i 1. kontrabas.

---

<sup>173</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 79.

<sup>174</sup> Rozmowa autora z Tytusem Miecznikowskim, Kraków 2023.

<sup>175</sup> Ibidem

W przebiegu utworu instrumenty w danej sekcji często łączą się w mniejsze grupy, wykonując pewne odcinki czy motywy *unisono*, po czym powracają do samodzielnego wykonywania swoich partii *divisi*. Dzięki temu faktura utworu staje się niezwykle zróżnicowana, od jednolitego, skoncentrowanego brzmienia, po fragmenty o rozproszonej, wielowarstwowej strukturze.

Metrum w utworze, poza wstępem *ad libitum*, nieustannie się zmienia. W zależności od wewnętrznej rytmizacji waha się od 2/4 do 8/4. *Concerto* nie posiada również początkowego oznaczenia agogicznego. Zapis kompozytora sugeruje jego czas trwania na około 22 minuty<sup>176</sup>.

Wyniki badań nad kompozycją oraz analiza archiwalnego nagrania Tytusa Miecznikowskiego dowodzą jednak, że jej techniczna złożoność oraz charakterystyczne zagęszczenie brzmieniowe, wymuszają na wykonawcy pewne uspokojenie tempa. Czas trwania obu zarejestrowanych dotychczas wykonań (w tym dołączonego do niniejszej pracy) to ok. 30 minut. Nie jest to jedynie kwestia ograniczeń wykonawczych, lecz pewien zabieg interpretacyjny, który pozwala wydobyć bogactwo detali zawartych w dziele.

Próbując usystematyzować tak rozbudowaną formę i usprawnić proces badawczy można przyjąć podział na pięć większych części. W partyturze pojawia się zapis numeryczny dotyczący podziału systemów. W procesie badawczym wprowadzony został dodatkowo podział taktowy. Takt pierwszy to początkowy fragment wiolonczeli solo *ad libitum*. Takt drugi to wejście orkiestry w metrum 4/4. Podział taktowy określa przebieg kompozycji i trwa nieprzerwanie aż do jej zakończenia.

Złożony agogicznie i z wyraźnie dostrzegalną cyklicznością utwór, w swym kształcie może przypominać bardzo rozbudowaną formę sonatową<sup>177</sup>. Należy jednak stosować tego rodzaju określenia z dużą ostrożnością, mając na uwadze charakterystyczną dla późniejszych dzieł Bujarskiego tendencję do „snucia motywicznego” przy jednoczesnym braku ściśle określonej struktury dzieła<sup>178</sup>. Tego typu klasyfikacja służy raczej do usystematyzowania procesu badawczego. Pozwala również zrozumieć lepiej koncepcje, które towarzyszyły Bujarskiemu podczas pracy nad utworem.

W przypadku wątpliwości dotyczących budowy utworu jedno określenie pozwala uchwycić spójną wizję całości. Twórca wprowadza wykonawcę w rzeczywistość *concerto*, ale nie rozumianego klasycznie jako forma muzyczna, dwu lub trzyczęściowa z wyraźnym

---

<sup>176</sup> A. Świstak, *Katalog...*, s. 78.

<sup>177</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 117.

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 57.

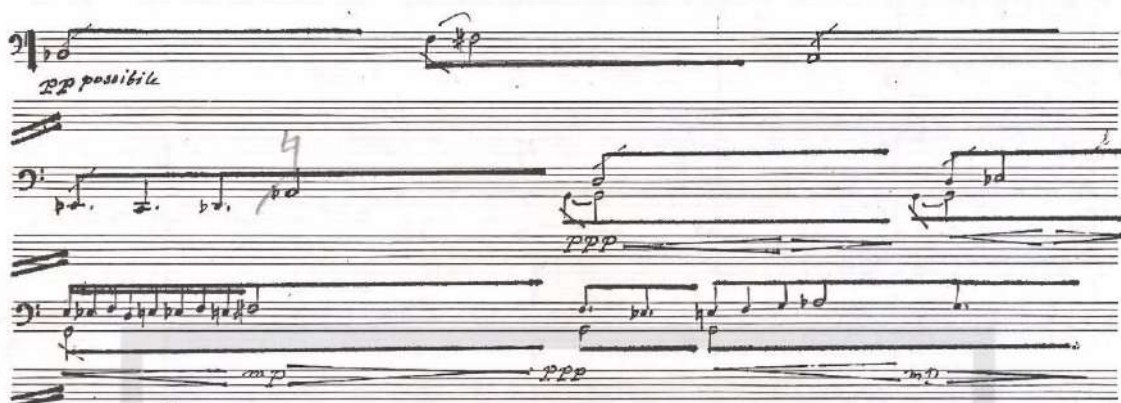
podziałem na solistę i akompaniującą mu orkiestrę<sup>179</sup>. Dawne znaczenie zaburzone zostaje bowiem dodatkowym określeniem *per archi*. „Koncertować” mają zatem wszystkie instrumenty smyczkowe, również orkiestra. Każdemu z członków zespołu powierzona zostaje niezwykle wymagająca partia z całym zestawem różnorodnych wyzwań technicznych. Forma koncertu (łac. *concerto – spierać się, walczyć, współzawodniczyć*)<sup>180</sup> to również zachęta do aktywnego współuczestniczenia z nim w procesie twórczym.

Próbując odnaleźć pewne analogie do historycznych wzorców, *Concerto per archi II* najbliższe jest barokowemu *concerto grosso*, a ściślej jego odmianie – *concerto da camera*, którego układ zbliżony był do formy *suity*, rozpoczynającej się *preludium* i obejmującej zestaw popularnych wówczas tańców<sup>181</sup>.

Dzieło Bujarskiego to powrót do dawnych idei, ale zdecydowanie w nowoczesnym ujęciu. Twórca wykorzystał współczesne techniki kompozytorskie do stworzenia utworu nie dającego się zamknąć w żadne ramy czy określone koncepcje estetyczne.

## CZEŚĆ I (takty 1-263)

*Concerto* rozpoczyna się łagodnym wejściem pierwszego tematu wiolonczeli solo *ad libitum*, o wyraźnie dwuplanowej strukturze. Bazą dźwiękową jest początkowo nuta *b*, po której następuje skok kwintowy na motyw *opóźnienia f-fis*, który pełni rolę górnego głosu. Kolejne pochody dźwiękowe równie wyraźnie rozdzielają się na dwie niezależne linie co uwydatnia polifoniczny charakter faktury początkowych taktów.



Przykład nutowy nr 39: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takt 1.

<sup>179</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 272.

<sup>180</sup> <https://www.britannica.com/art/concerto-music> (dostęp: 02.09.2025)

<sup>181</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 273.

Kluczowe jest utrzymanie w tym fragmencie dynamiki na poziomie *pp possibile* oraz świadome rozgraniczenie rodzajów artykulacji, która podkreśli różnice brzmieniowe obu warstw. Dolna linia powinna brzmieć pełniej, *détaché*, stanowiąc harmoniczną podstawę. Górny zaś głos *legato, flautando*, w wyraźnie lirycznym charakterze.

Pierwsze dźwięki w utworze sugerują użycie przez Bujarskiego tonacji b-moll melodycznej, co dodatkowo potwierdza korekta w partyturze naniesiona przez kompozytora lub dyrygenta. Następnie pojawia się chromatyczna ornamentacja z zakotwiczeniem na dźwięku *e*. Tak skrajne zestawienie dwóch światów brzmieniowych, modalności i chromatyki, powoduje nagły wzrost napięcia, które zaburza początkowy stan zadumy. Pod względem wyrazowym temat wiolonczeli to forma *quasi*-tonalnej kantyleny w „kontemplacyjnym” charakterze.

Prezentację pierwszego tematu, w ambitusie decymy, przejmują w takcie 4. altówki. Nagłe ożywienie szesnastkowe w trzecim systemie to rodzaj ornamentu z zakotwiczeniem na dźwięku *e* i zapowiedź dalszych, pełnych skrajnych emocji odcinków dzieła. Odrealnione brzmienie skrzypiec z flażoletami i opadającymi kwintami przypomina kodę *Elegos*. Kończy ono rozległy wstęp wiolonczeli, przechodząc w ożywiony „komentarz” orkiestry. Dynamika stopniowo wzrasta, a struktura rytmiczna ulega zagęszczeniu poprzez wprowadzenie grup szesnastkowych i trzydziestodwójkowych, pełniących rolę drobnych zdobień. Na płaszczyźnie harmoniczej pojawiają się ciągi współbrzmień całotonowych oraz charakterystyczne dla Bujarskiego motywy stale poszerzających się interwałów.

Wiolonczela solo powraca w takcie 17, prezentując melodię opartą na długich wartościach rytmicznych, którą rozpoczyna akord *arpeggio* C-dur. Odnieść można wrażenie, że materiał dźwiękowy opiera się na skali miksolidyjskiej z dodatkowo obniżonym szóstym stopniem. Fakt ten potwierdza tezę niniejszej pracy, że kompozytor w momentach wyrazowego ukojenia czy wyciszenia celowo poszukuje tonalności i modalności. Tonalność odcinka zostaje jednak zaburzona przez ekspresyjne figury melodyczno-rytmiczne w partii orkiestry, zwłaszcza skrzypiec, w której dominują pochody sekundowe, chromatyka oraz polirytmiczność.

Podobnie jak w utworze *Elegos*, specyficzne brzmienie instrumentów smyczkowych oraz ich prowadzenie w zbliżonych rejestrach może zaburzać percepcję wiodącej linii wiolonczeli.

Rozwiązaniem może być przyjęcie ogólnej zasady planowania dynamiki w zależności od stopnia zagęszczenia rytmicznego. Skomplikowane, drobne przebiegi rytmiczne w głosach orkiestrowych powinny być wykonywane w niższej dynamice, tworząc wyłącznie rodzaj „mgły dźwiękowej”<sup>182</sup>.

Dla wiolonczelisty nadrzędnym zadaniem powinno być wydobywanie lirycznego charakteru melodii. Aby zachować jej klarowność, przy wielowarstwowej fakturze orkiestry, konieczne jest prowadzenie smyczka bliżej podstawki i stała kontrola emisji dźwięku.

W takcie 32. w partii wiolonczeli solo pojawia się drugi temat, którego wyraz stanowi reakcję na narastające napięcie w poprzednich taktach w orkiestrze.



Przykład nutowy nr 40: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 32-33.

Analizując budowę rytmiczną tematu można zauważyć jego podobieństwo i imitacyjne nawiązania do wcześniejszych figur w partii orkiestry. Pojawiają się przebiegi szesnastkowe, a rytm nabiera charakteru punktowanego z ciekawymi łąčeniami *legato*. Rysunek melodii ma wyraźnie ruchliwy charakter. Dominują w nim trytony, a całość zakotwiczona jest na dźwięku *a*. Orkiestra, stanowiąca tło akcji, towarzyszy soliście, opierając swój akompaniament na akordach o budowie tercjowej. W warstwie dynamicznej wyczuwalny jest stały wzrost napięcia. Pojawienie się drugiego tematu stanowi początek kulminacji, która znajduje swoje rozładowanie w kolejnych taktach.

Głównym problemem wykonawczym w partii wiolonczeli solo w tym odcinku jest dbałość o punktualność i dyscyplinę rytmiczną, zwłaszcza w odniesieniu do stabilnego pulsu pochodów ósemkowych pojawiających się w głosach wiolonczel i kontrabas *tutti*. Linia solisty sprawia wrażenie *quasi*-aleatorycznej improwizacji „oplatającej się” wokół głosów orkiestrowych. Wykonawca powinien jednak potraktować swoją partię jako część większej, złożonej tkanki, w której poszczególne głosy wzajemnie się dopełniają.

<sup>182</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory na orkiestrę...*, s. 119.

Przyjęta w omawianych już wcześniej utworach zasada śpiewności w realizacji drobnych wartości rytmicznych, stosowana w celu uniknięcia „sztywności” brzmienia i uzyskania naturalnej płynności we frazowaniu, ma również istotne znaczenie w *Concerto*. Poza fragmentami, w których Bujarski wyraźnie zaznacza artykulację *staccato*, warto konsekwentnie dbać w tego typu rytmizacji o plastyczność i zachowanie charakteru *dolce*. Szerokie prowadzenie smyczka *détaché* sprzyja również lepszej emisji dźwięku, tworząc większy wolumen brzmienia.

Kolejne takty tworzą bogaty *barwowo*, „malarski” fragment z wyróżniającą się strukturą trzech planów – lirycznym głosem wiolonczeli solo pełnym zakotwiczeń harmonicznym, „migotliwymi” strukturami trzydziestodwojek i tryli w skrzypcach i altówkach oraz bazową, dającą harmoniczne oparcie, kwintą *d-a* w głosach wiolonczel i kontrabasów tutti.



Przykład nutowy nr 41: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takt 40.

W takcie 55. pojawia się kolejna melodia tematyczna w głosie wiolonczeli solo, o szerokim ambitusie i łukowej budowie frazy. Jej kształt i materiał dźwiękowy sugerować może tonację f-moll melodyczną, dźwięk as jednak wyraźnie koliduje z durową tercją w akordzie F- dur niższych głosach orkiestry. Takie zestawienie trybów durowego i molowego

wprowadza aurę emocjonalnego rozedrganie i poczucia niepokoju. Napięcie potęgują dodatkowo trzydziestodwójkowe pochody w skrzypcach, wprowadzające dynamiczny i rytmiczny kontrast. Uspokojenie następuje w dalszym przebiegu melodii z wyraźną modulacją do tonacji A-dur miksolidyjskiej z podwyższoną septymą i dodatkową noną *fis*.



Przykład nutowy nr 42: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2005, takty 55-57.

Otwierające trzeci temat, skoki interwałowe seksty małej w głosie wiolonczeli, wykonać można w wyższej pozycji na strunie *d*, z przejściem na *as* na strunie *a* oraz subtelnym, śpiewnym *portamentem* prowadzącym do dźwięku *e*.

Kolejne sekcje charakteryzują się dużymi kontrastami rytmicznymi, od trzydziestodwójek po ćwierćnuty oraz wyraźną polimelodycznością. Coraz częściej stosowana jest przez Kompozytora metoda prowadzenia poszczególnych sekcji orkiestry *unisono*. Do tej pory były one wewnętrznie podzielone na podgrupy *divisi* co jeszcze silniej nasycalo fakturę utworu. Po raz pierwszy w *Concerto* pojawia się ciekawy zabieg kolorystyczny *glissando*, najczęściej jako opadający skok trytonowy. Początkowo występowało ono w skrzypcach, kolejno w najniższych głosach wiolonczeli tutti, a następnie figurę przejmuje także wiolonczela solo, tworząc poruszających lub „łkania”<sup>183</sup>.

W kolejnych fragmentach części jasne brzmienie wiolonczeli solo w wyższych rejestrach kontrastuje coraz bardziej z nasyconą fakturą tutti. Harmonia staje się coraz bardziej nieczytelna, a w orkiestrze dominują wielodźwięki, *potencjalne* serie oraz układy kwartowo-kwintowe i sekundowe.

<sup>183</sup> Ibidem, s. 42.

Melodia wiolonczeli przewodzi narracji, podczas gdy orkiestra tworzy barwowe tło, w którym pojawiają się szczytki motywów tematycznych. Odcinek jest również przykładem heterofonicznego myślenia Bujarskiego o strukturze dźwiękowej utworu. W poszczególnych głosach, zarówno solo, jak i w orkiestrze, jednocześnie prezentowane są warianty tych samych motywów tematycznych. Najbardziej wyraźna jest relacja między solistą a grupą skrzypiec.

Niezwykle interesującym odcinkiem jest sekcja rozpoczynająca się w takcie 119, w której orkiestra wyraźnie zaczyna współtworzyć z głosem wiolonczeli spójny charakter utworu. Nie jest to już jedynie próba przejęcia dominacji w prowadzeniu narracji danego fragmentu.

A musical score for the Concerto per archi II by Zbigniew Bujarski, measures 119-124. The score is written for a string ensemble and a solo cello. It features multiple staves for violins, violas, cellos, and double basses, along with a solo cello part. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic motifs that are shared between the soloist and the ensemble. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'dim.'.

Przykład nutowy nr 43: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 119-124.

Zgodność przejawia się głównie w strukturze rytmicznej, z dostrzegalnym podobieństwem grup i motywiki, a także na płaszczyźnie melodycznej, gdzie w obu partiach dominują pochody sekundowe w niewielkim *ambitusie*. Jedność podkreśla również dublowana przez altówki, pełna rezygnacji melodia wiolonczeli solo, która składa się z drobnych motywów będących połączeniem materiału dźwiękowego trzech pojawiających się wcześniej tematów. Dominują w nich przede wszystkim zakotwiczenia na dźwięku g.

W takcie 153. rozpoczyna się sekcja, w której głos wiolonczeli opiera się na przekształconym motywie otwierającym pierwszy temat. Prowadzona *apassionato* linia rozbrzmiewa na tle partii orkiestry wypełnionej *glissandami*, trylami i gwałtownymi *crescendami*. Wszystko to, pomimo klasycznego zapisu, sprawia wrażenie mikrotonalności. To wynik akustycznego oddziaływania różnego rodzaju wibracji nakładających się gęstych mas dźwiękowych. W taktach 197-227 motywiką w głosie solowym nawiązuje do tematu drugiego, z wewnętrznymi falowaniami i zakotwiczeniami melodii.



Przykład nutowy nr 44: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 205-209.

Na płaszczyźnie rytmicznej dostrzegalna jest w tym fragmencie rzadko stosowana przez Bujarskiego homorytmia<sup>184</sup>, która sprawia, że faktura staje się dwuwarstwowa, z wyraźnym rozróżnieniem na partię solową i akompaniament.

Kolejnym charakterystycznym odcinkiem utworu jest sekcja, w której kompozytor po raz pierwszy zastosował technikę aleatoryczną (takty 252-258) dotyczącą rytmu.

<sup>184</sup> Ibidem, s. 73.

Ścisłe zapisane przez Bujarskiego pochody dźwiękowe uporządkowane są przy zachowaniu umownego podziału wewnątrz każdego z taktów. Poszczególne głosy orkiestry posiadają indywidualną linię melodyczną, którą wykonują niezależnie. Swobodna i rytmicznie zróżnicowana sekcja w dynamice *p*, mieni się zaskakującymi akcentami, krótkimi, kilkadźwiękowymi motywami melodycznymi potęgującymi stan emocjonalnego rozproszenia. Zagęszczenie faktury wpływa również na aurę brzmieniową odcinka. Nakładające się na siebie gęste współbrzmienia, w tym sekundowe motywy, prowadzą do powstania klasterów dźwiękowych. W takcie 258. do rozbudowanej brzmieniowo partii orkiestry dołącza głos wiolonczeli solo, wciąż respektującej aleatoryczne założenia kompozytora. Brak jednoznacznie określonej dynamiki w tym odcinku otwiera przestrzeń dla różnorodnych interpretacji wykonawczych. W nagraniu dołączonym do pracy zastosowano dynamikę *mf* przechodzącą nierzadko w *f*, która uwypukla pełną chromatyki i dysonansu partię wiolonczelisty, nadając jej większego dramatyizmu i ekspresji.

The image shows a page of a musical score for the Concerto per archi II by Zbigniew Bujarski, specifically measures 259-260. The score is written for a string ensemble and includes a solo cello part. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and dense harmonic textures with many accidentals. The notation is dense and detailed, with various dynamics and articulation marks.

Przykład nutowy nr 45: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 259-260.

Największym wyzwaniem wykonawczym w tym fragmencie jest ukazanie jego „recytatywnego” i pełnego dramatyzmu charakteru. Aleatoryczna struktura powinna również zachęcać solistę do uważnego słuchania poszczególnych głosów w orkiestrze, śmiałych interakcji i wspólnego kreowania przestrzeni czasowej. W podkreśleniu wyjątkowości tej sekcji – przy realizacji wszystkich zapisanych przez kompozytora melodycznych przebiegów i grup rytmicznych – pomocne może być zastosowanie różnorodnej artykulacji, wprowadzenie zmienności w amplitudzie i prędkości wibracji, zmian pędu smyczka czy nieregularnych i wyrazistych *crescend.* Wszystkie te działania powinny być realizowane w duchu „improvizacji”, zgodnie z ideą Bujarskiego, który chciał uniknąć sytuacji, w której powstałyby łatwe do przewidzenia schematy motywiczne<sup>185</sup>.

## CZEŚĆ II (takty 264-314)

Druga część rozpoczyna się w taktach 264. Narrację przejmuje orkiestra prezentując najczęściej akcentowane motywy opadających trzydziestodwojek prowadzonych *unisono*. Faktura rytmiczna w kolejnym odcinku ulega rozproszeniu. Krótkie, pełne napięcia i przerywane pauzami frazy, skoki interwałowe czy pojedyncze dźwięki odsyłają do idei punktualizmu – techniki kompozytorskiej XX wiecznej awangardy. Zastosowanie jej przez Bujarskiego sprawia, że słuchacz doświadcza estetycznego przeżycia, w którym każdy dźwięk wymaga uważnego „smakowania”, stanowiąc samodzielną wartość<sup>186</sup>.

W taktach 276-278, w partii wiolonczeli solo pojawiają się nawiązania do motywów *westchnieniowych* i rozszerzającego się interwału wprowadzanych przez kompozytora w poprzednich fragmentach utworu. Zwracają również nagle wychylenia dynamiczne oraz imitacyjność w *tutti*.

---

<sup>185</sup> T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 45.

<sup>186</sup> T.A. Zieliński, *Style, kierunki...*, s. 201.

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. It consists of two systems of staves. The top system has five staves, and the bottom system has three staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'div.' (divisi). There are also some numerical markings like '3' and '6' above certain notes, possibly indicating triplets or sextuplets. The score is written in a standard musical notation style with a large, faint watermark in the background.

Przykład nutowy nr 46: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 274-278.

W takcie 284. rozpoczyna się kolejny, aleatoryczny fragment, tym razem oparty głównie na motywach *dobiegających* i *opóźnienia* oraz zakotwiczeniach harmonicznyc

Interpretacja głosu solowego powinna w tym odcinku uwzględniać wydobycie wielogłosowości ukrytej w obrębie jednej partii. Dla jej podkreślenia konieczne jest rozgraniczenie półnuty *e*, wykonanej *poco leggiero*, w zestawieniu z motywem opartym na dźwiękach *a-b*, które jako głos bazowy powinny być wykonane z użyciem głębszej barwy oraz szerszej wibracji. Sekwencja trzech dźwięków to wyraźne nawiązanie do tematu ze wstępu utworu w nieco przekształconej formie (początkowa inwersja). Dojmująca, niemal nachalna repetycja motywu *opóźnienia*, niesie ze sobą pewien rodzaj tęsknoty i niepokoju, nadając fragmentowi szczególny wyraz emocjonalny.

Przykład nutowy nr 47: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takt 284.

### CZEŚĆ III (takty 315-409)

Pierwszym, ważnym momentem tej rozpoczynającej się w takcie 315. części jest gwałtowne wejście głosu solowego w takcie 326. Partia nawiązuje do trzeciego tematu z jego szeroki *ambitusem* w prowadzeniu linii melodycznej. Rozpiętość rejestru stanowi jedno z największych wyzwań wykonawczych, szczególnie w kontekście utrzymania precyzyjnej intonacji i kontroli intensywnego brzmienia. Pomóc może aplikatura grupująca w jednej pozycji układy pojawiające się na mocne części taktu. Dla przykładu w takcie 329, w metrum 3/4, na pierwszą miarę pojawia się ćwierćnuta z kropką *gīs*, którą z połączoną triolową grupą trzech szesnastek przypadających pod koniec drugiej miary można zrealizować w pierwszej pozycji. Kończąca takt grupa czterech szesnastek na trzecią miarę wykonana powinna zostać w czwartej pozycji.

Przykład nutowy nr 48: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 328-330.

Zasada realizacji jest tu dość schematyczna, jednak tak klarowne grupowanie ułatwia orientację w strukturze utworu, szczególnie przy dynamicznym i rozbudowanym, trzydziestodwójkowym akompaniamencie orkiestry.

Charakterystycznym odcinkiem trzeciej części jest również rozpoczynające się w takcie 339. w głosie wiolonczeli solo zapętlenie interwału tercji małej w dynamice *mp*, pojawiające się w układach sekstol szesnastkowych. Orkiestra towarzyszy soliście, prezentując w głosach skrzypiec (1-4) całą serię imitacji figury rytmicznej dwie szesnastki i ósemka w różnych przekształceniach. Pojawia się także motyw oparty na układzie szesnastka i ćwierćnuta z kropkami, który można odczytać jako akcentowaną, „ludową” interpretację motywów *westchnieniowych* z taktów 285-286. Dzięki wyrazistej rytmizacji i pulsacji Bujarski podkreśla taneczność i motoryczność tej sekcji.



Przykład nutowy nr 49: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 339-343.

Na płaszczyźnie interpretacyjnej, w głosie solowym wprowadzone zostało również autorskie łukowanie *legato*, łączące grupy sekstolowe po sześć dźwięków na każdą miarę taktu. Ten sposób zapisu i frazowania jest wynikiem rozmów z Tytusem Miecznikowskim, solistą podczas prawykonania *Concerto per archi II*. Bujarski przychylił się do sugestii artysty, dopuszczając rodzaj artykulacji, który „łagodzi kontury” i nadaje powtarzającemu się interwałowi większej płynności oraz miękkości brzmienia<sup>187</sup>.

W takcie 401. rozpoczyna się niezwykle rozbudowana i ekspresyjna kadencja wiolonczeli o bardzo wysokim stopniu trudności technicznej. Jej forma i charakter nawiązują do tradycji koncertu<sup>188</sup>. W przeciwieństwie do typowego dla dawnych wieków opisu technicznego, w których solista miał wzbudzać zachwyt słuchaczy ukazując swoją wirtuozerię, Bujarski konsekwentnie skupia się jednak na wykorzystaniu jej jako elementu formotwórczego, który prowadzi do muzycznej kulminacji będącej wyrazem głębokiego przeżycia emocjonalnego.

<sup>187</sup> Rozmowa autora z Tytusem Miecznikowskim, Kraków 2023.

<sup>188</sup> <https://www.britannica.com/art/concerto-music> (dostęp: 22.11.2024)

Przykład nutowy nr 50: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 339-343.

Kadencja powinna być wykonywana z napięciem i dużą ekspresją, jednak bez przesadnego dramatyzmu od samego początku. Dobrym rozwiązaniem może być zastosowanie *poco rubata* w jej pierwszych taktach wraz z *diminuendum* do *mp*, które uwypukli charakter *poco scherzando*, który sugerują złożone skoki interwałowe oraz materiał dźwiękowy o wyraźnie pogodnym zabarwieniu.

Analiza tego fragmentu wskazuje, że myślą przewodniego kompozytora było stopniowe rozwijanie faktury dwugłosowej, realizowane poprzez dołączanie do głównej linii melodycznej wiolonczeli, drugiego głosu, którego podstawę stanowią struktury sekundowe. Potwierdzeniem tej koncepcji jest środkowa część kadencji, której kształt przywodzi na myśl *Preludium* z I Suity G-dur BWV 1007 J.S. Bacha. Podobnie jak w kanonicznym dla wiolonczelistów utworze, również w kadencji należy podkreślić ruchomą, górną linię poprzez zastosowanie szybszego pędu smyczka, przy jednoczesnym odciążeniu statycznych, pustych strun, pełniących funkcję harmoniczną podstawy.



Przykład nutowy nr 51: J.S. Bach, *Preludium* z I Suity G-dur BWV 1007 na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025, takty 37-40.

### CZĘŚĆ IV (takty 410-454)

Część czwarta *Concerto per archi II* rozpoczyna się w takcie 419. w dynamice *piano* i utrzymana jest wyraźnie w charakterze *misterioso*. Homofoniczna faktura sekcji opiera się tu na lirycznej melodii wiolonczeli *solo* i tworzącej akordowe tło, orkiestry.

Wyjątkowym momentem tej części jest fragment rozpoczynający się w takcie 448, w którym kompozytor sięga po kolejną awangardową technikę – mikrotonowość. W ten sposób Bujarski buduje wyjątkową, oniryczną aurę brzmieniową, która nie pojawiła się do tej pory w utworze.



Przykład nutowy nr 52: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takt 450.

Na pierwszym planie wyraźnie eksponowane są krótkie, rozproszone motywy w głosie solowym w formie dwu lub trzydziętkowych opadających figur szesnastkowych. W tle rozbrzmiewają ćwierćtonowe współbrzmienia orkiestry zapisane za pomocą specjalnych krzyżyków i bemoli mikrotonowych. Fragment nacechowany jest subtelną i rozproszoną kolorystyką brzmieniową.

Dla wykonawców struktura tego odcinka organizowana jest za pomocą znaków graficznych. Podobnie jak we wcześniejszych fragmentach aleatorycznych, Bujarski wprowadza w partyturze strzałki pełniące funkcję wskazówek dla dyrygenta, wyznaczających przejścia między sekcjami pozbawionymi ustalonego pulsu.

Największą trudnością wykonawczą pozostaje utrzymanie precyzyjnej intonacji, szczególnie w subtelnej dynamice w takcie 453, w którym głos wiolonczeli stopniowo rozrzedza się w brzmieniowej tkance zespołu w dynamice *pppp*.

The image shows a page of a musical score for the second movement of a concerto for string ensemble. It features eight staves. The notation is highly complex, with many notes marked with microtonal accidentals (sharps and flats with a vertical line through them) and dynamic markings such as 'p', 'pp', and 'pppp'. There are also various articulation marks and slurs. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The overall appearance is that of a highly detailed and technically demanding piece of music.

Przykład nutowy nr 53: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takt 453.

W pojawiających się dwudźwiękach o szerokim ambitusie, od sekundy małej aż po septymę małą, pomocne może być zwiększenie oparcia dynamicznego na dolnej linii w dwugłosie wiolonczeli solo. Górna warstwa powinna stanowić wyłącznie rodzaj dobarwienia.

## CZEŚĆ V (takty 455-511)

Ostatnią część *Concerto* otwiera ożywione wejście wiolonczel i kontrabasów *tutti* w takcie 455, które stanowi wyraźny kontrast brzmieniowy wobec spokojniejszej ekspresji poprzedniej sekcji. Imitacje w orkiestrze z silnym falowaniem dynamicznym, oparte na krótkich motywach wykonywanych *unisono* oraz wyraźnie dominująca partia niższych głosów orkiestry, nadają tej sekcji drapieżny i mroczny wydźwięk.

Partia wiolonczeli solo pojawia się w takcie 473. Jest to ostatni fragment, w którym dominują nieregularne podziały rytmiczne – szesnastkowe i trzydziestodwójkowe, przerywane pauzami. W odcinku dostrzegalne są myśli z poprzednich tematów, tym razem w szerokim *ambitusie*. Ciekawym zabiegiem kompozytorskim jest również wprowadzenie motywów dwudźwiękowych z *glissandem* i wieńczącym go rodzajem tryla o bardzo szerokiej amplitudzie w takcie 495. Ten rodzaj emocjonalnego „ozdobnika” można wykonać stosując szybki przesuw palców lewej ręki na gryfie, który jest rodzajem przerysowanej wibracji, doskonale oddającej dramatyczną aurę sekcji.



Przykład nutowy nr 54: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 495-496.

Po nieoczekiwanych eksplozjach dźwiękowych, energia utworu stopniowo wygasa. Powraca dynamika *pp*, a wiolonczela solo rozpoczyna w takcie 501. swoją ostatnią, bardzo osobistą wypowiedź. Opiera się ona na motywach *westchnieniowych* i elementach tematu pierwszego.

W orkiestrze pojawiają się sekwencje akordów, z wyraźną tendencją do przechodzenia w coraz niższe rejestry, które podkreślają zachodzące zmiany w warstwie kolorystycznej. Barwa staje się coraz ciemniejsza, nabierając odrealnionego wyrazu.

Na trzy takty przed zakończeniem utworu, w głosie solowym Bujarski wprowadza ćwierćton, jako dźwięk przejściowy pomiędzy *f* a *fis*, który staje się wyrazem pewnego cierpienia lub bolesnego westchnienia przed ostatecznym *diminuendo dal niente*. Szczególny charakter tego motywu warto podkreślić artykulacyjnie i dynamicznie (*poco marcato*), aby uwydatnić jego ekspresyjne znaczenie.



Przykład nutowy nr 55: Z. Bujarski, *Concerto per archi II*, PWM, Kraków 2023, takty 508-511.

Ostatnie takty *Concerto per archi II* nie przypominają refleksyjnej frazy z chorałowego wstępu wiolonczeli solo. Świat dźwiękowy ulega zasadniczej przemianie, w której dominują melancholia i rezygnacja, rozumiane jako elementy artystycznego wyrazu.

## ROZDZIAŁ 5

### ROLA WIOLONCZELI W ODMIENNYCH UKŁADACH WYKONAWCZYCH – PORÓWNANIA I WNIOSKI

#### 5.1 Cechy wspólne, zróżnicowanie

Rola wiolonczeli w wybranych utworach o zróżnicowanych układach jest równie złożona i wielowymiarowa, jak sama struktura kompozycji Zbigniewa Bujarskiego. Wyniki badań wyraźnie wskazują, że jej znaczenie i funkcje ulegają nieustannym przemianom – nie tyle ze względu na odmienne zestawy instrumentów, ile na wewnętrzną budowę i fakturę poszczególnych sekcji dzieła.

Niekiedy wiolonczela jawi się jako samodzielny podmiot prowadzący muzyczną narrację. W przypadku rozbudowanych układów jej rola ulega dalszemu rozszerzeniu: od akompaniamentu lub podstawy harmoniczej wypełniającej brzmieniowo wybrane fragmenty, po funkcję „partnera” w rozbudowanym dialogu z fortepianem lub orkiestrą.

Na płaszczyźnie wykonawczej, przy wykorzystaniu przez Bujarskiego pełnego spektrum możliwości instrumentu i różnych technik kompozytorskich, jej głównym zadaniem pozostaje kształtowanie napięć i dramaturgii utworów.

Przeprowadzone badania ujawniają zarówno cechy wspólne, jak i różnice dotyczące roli oraz funkcjonowaniu wiolonczeli w analizowanych utworach. Wyraźnie przejawiają się one w kilku kluczowych obszarach:

#### FAKTURA

Za wyjątkiem utworu solowego *Per Cello*, który stanowi wyrazowo odrębną formę, w którym solista jako jedyny podmiot kształtuje dramatyzm dzieła, pozostałe trzy kompozycje, w których wiolonczela występuje w zestawieniu z fortepianem lub orkiestrą, pojawia się kilka typów faktur, będących wynikiem zależności i znaczenia poszczególnych głosów.

Faktura homofoniczna pojawia się w takich sekcjach, w których linia melodyczna wiolonczeli wsparta jest przez ścisły akompaniament pozostałych instrumentów.

Dzięki temu zabiegowi dostrzegalny jest wyraźny podział na niezależne plany. Płasczyznowość podkreślona zostaje również poprzez silną kontrastowość w zagęszczeniu rytmicznym, odmienną artykulację, rozpiętość rejestrów oraz zróżnicowany materiał dźwiękowy.

Faktura heterofoniczna pojawia się we fragmentach, w których tematy lub główne motywy są jednocześnie interpretowane przez kilka głosów. Wiolonczela solo wprowadza określony element melodyczno-rytmiczny, który w kolejnych taktach jest przetwarzany, najczęściej poprzez wariacje i zdobienia. Bujarski jest konsekwentny w przeplataniu różnego rodzaju faktur. To one nadają indywidualne brzmienie każdej z sekcji.

Faktura to również relacje z innymi głosami w utworze. Wiolonczela wchodzi w muzyczny „dialog” z partnerami, którego przebieg bywa niekiedy bardzo dynamiczny – od wyraźnej współpracy i kameralnego porozumienia po „współzawodnictwo” czy próby przejścia inicjatywy w kształtowaniu struktury dzieła. *Orniphania* i *Concerto per archi II* należą do kompozycji, w których głosy najczęściej wzajemnie się imitują lub uzupełniają, pełniąc nierzadko funkcję kunsztownego kontrapunktu. W *Elegos*, ze względu na tematykę i specyficzny wydzźwięk utworu, orkiestra jest w wielu odcinkach wyraźnie dominująca. Już od początkowego wejścia narzuca ona pewien kontekst i zasady współdziałania z solistą. Ten rodzaj zmagania i współzawodnictwa staje się dla Bujarskiego motywem przewodnim w budowaniu brzmieniowego świata tego dzieła.

Brak zgodności fakturalnej pojawia się w przypadku *Per Cello*. Ze względu na pojedynczą obsadę, struktura kompozycji różni się znacząco od tej, jaka występuje w pozostałych trzech omawianych utworach. *Solo* determinuje odmiennność utworu szczególnie w aspekcie zależności z innymi głosami. Monofoniczność rozumianą jako rozwijanie jednego głosu na przestrzeni utworu, Bujarski wykorzystuje jednak do wprowadzenia autorskiej dwugłosowości. Innowacyjność polega na wprowadzeniu nut pedałowych opartych na pustych strunach, na bazie których rozwija się niezależna, ornamentowana druga linia. Dzięki temu rozwiązaniu kompozytor stworzył rodzaj heterofonii w ramach jednej partii. Poszerzenie faktury utworu wiąże się również z wprowadzeniem sekwencji dwudźwięków, na które składają się niezależne linie melodyczne, których przeprowadzenia można interpretować jako element *quasi*-polifoniczny. Fakturę i strukturę brzmieniową *Per Cello* wzbogacają także pochody rozłożonych wielodźwięków.

## EKSPRESJA – ARTYKULACJA, BARWA, HARMONIA, RYTM

Muzyka Bujarskiego nasycona jest skrajnymi emocjami dlatego istotną rolę wiolonczelisty we wszystkich analizowanych utworach jest ich odpowiednie kształtowanie i eksponowanie przy pomocy stosownych środków wykonawczych. Jednocześnie utwory, z całym zestawem pomniejszych sekcji prezentują odmienne charaktery:

- *Per Cello* – charakter refleksyjny, *scherzando, misterioso, loco*
- *Orniphania* – charakter kontemplacyjny, *ben ritmico*
- *Elegos* – charakter żałobny, *espressivo*
- *Concerto per archi II* – charakter liryczny, oniryczny, *molto espressivo*.

W budowaniu ekspresji pomaga artykulacja, której dokładne określenia nie pojawiają się zbyt często w utworach Bujarskiego<sup>189</sup>. Ich brak oznacza przyjętą przez wykonawców zasadę wprowadzenia artykulacji *détaché* lub *legato*<sup>190</sup>. Zastosowana jest ona przede wszystkim we fragmentach, w których brakuje łuków, choćby w ciągach pochodów szesnastkowych i trzydziestodwójkowych. Przy pewnej monotoni artykulacyjnej niezwykle istotna staje się zatem dokładna realizacja przez wykonawcę wszelkich drobnych adnotacji kompozytora w formie dodanej akcentacji czy kropek (*staccato*). Pod tym względem najbardziej rozbudowany wydaje się utwór *Per Cello*, w którym pojawia się *sul ponticello*, *con sordino*, *sul tasto* czy *flautando*. W celu urozmaicenia brzmienia w *Elegos* Bujarski wprowadza technikę *glissando* oraz flażolety. W żadnym z omawianych utworów kompozytor nie wykorzystuje w głosie solowym techniki *pizzicato*, co podkreśla dominujący charakter artykulacji smyczkowej.

---

<sup>189</sup> B. Wilkońska-Firlet, *Utwory...*, s. 83.

<sup>190</sup> Rozmowa autora z Tytusem Miecznikowskim, Kraków 2023.

Rola wiolonczeli we wszystkich omawianych utworach Bujarskiego obejmuje również świadome kształtowanie spektrum brzmieniowego, które określa indywidualny charakter każdego dzieła. Właściwości instrumentu czynią z niego doskonały nośnik ekspresji, różnorodnych emocji i barw, od napięcia intensywnych, wirtuozowskich odcinków w najwyższych pozycjach, przez liryzm eksponujący „śpiewność” środkowych rejestrów, po dramatyzm silnie artykułowanych fragmentów realizowanych na najniższych strunach.

Na różnorodność barw wpływa również ogromna rozpiętość dynamiczna. W każdym z utworów kompozytor stosuje skrajne zestawienia, od *ppp* aż po *ffff*. Dynamika budowana jest w dwojaki sposób: jako zmienny, falujący przepływ napięć ze stopniowym narastaniem i łagodnym rozładowaniem, lub płaszczyznowo, w formie nagłych, zaskakujących kontrastów bez płynnego stopniowania.

W warstwie harmoniczej wszystkie cztery omawiane utwory prezentują wyjątkowe bogactwo środków. Bujarski posługuje się zróżnicowanymi technikami kompozytorskimi, które kształtują brzmienie i strukturę dzieła. Każdy utwór posiada indywidualny zestaw technik, determinujący jego organizację dźwiękową:

- ***Per Cello*** – politonalność, *quasi*-modalność, *potencjalna* seria, polimelodyczność, sonoryzm
- ***Orniphanía*** – politonalność, *quasi*-dodekafonia, sonoryzm, polimelodyczność
- ***Elegos*** – politonalność, *quasi*-modalność, sonoryzm, polimelodyczność
- ***Concerto per archi II*** – politonalność, *quasi*-modalność, *potencjalna* seria, sonoryzm, mikrotonowość, polimelodyczność

Rytmika to ostatni element kształtujący ekspresję utworów wiolonczelowych Bujarskiego. Kompozytor zestawia polirytmiczność z ustalonym porządkiem metrycznym, co prowadzi do powstania ciekawych efektów brzmieniowych. Dla wzmocnienia napięcia, często w obrębie kilku taktów, łączy dynamiczne grupy trzydziestodwójek i szesnastek ze spokojnymi pochodami ćwierćnut i półnut, gwałtownie rozładowując napięcie muzyczne.

Istotnym zjawiskiem wyróżniającym język muzyczny Bujarskiego i kształtującym aurę poszczególnych sekcji w utworach jest również aleatoryzm rytmiczny, technika, która zostaje wprowadzona w *Concerto per archi II* oraz *Orniphanii*.

W przypadku *Orniphanii* aleatoryzm pojawia się wyłącznie w głosie fortepianu. Przyjmuje on postać jednotaktowego odcinka, w którym instrument samodzielnie przekształca zapisane struktury dźwiękowe, zachowując pewną dowolność wykonawczą. Towarzyszy mu wiolonczela w stabilnym metrum. Zestawianie odmiennych rzeczywistości rytmicznych należy do charakterystycznych zabiegów kompozytorskich Bujarskiego.

Aleatoryzm rytmiczny w rozwiniętej formie, z istotną rolą wiolonczeli, pojawia się przede wszystkim w *Concerto per archi II*. W tym przypadku głównym zadaniem wiolonczelisty jest wejście w specyficzny stan podwyższonej uważności w duchu szeroko pojętej kameralistyki. W kilkunastotaktowych odcinkach solista pełni funkcję „koordynatora” przestrzeni dźwiękowej, opierając swoje działania na współpracy z innymi głosami, inicjowaniu pewnych przebiegów melodyczno-rytmicznych lub imitowaniu zdarzeń brzmieniowych, co podkreśla interakcyjny charakter jego partii w kontekście całego zespołu.

## ZAKOŃCZENIE

Opisane w niniejszej pracy utwory stanowią istotny element twórczości Zbigniewa Bujarskiego, rozpiętej pomiędzy sferą kontemplacji a awangardą, będąc jednocześnie cennym wkładem w rozwój polskiej literatury wiolonczelowej. Przeprowadzone badania potwierdzają, że w dziełach tych kompozytor wykorzystywał rozwiązania zaczerpnięte wprost z tradycji średniowiecznej modalności czy klasycznie pojmowanej tonalności w zestawieniu z nowatorskimi technikami stosowanymi najczęściej w pierwszej połowie XX wieku, którymi fascynował się we wczesnym okresie działalności artystycznej.

Zwieńczeniem długotrwałych poszukiwań własnego języka muzycznego przez Bujarskiego, omówionych w trzech pierwszych rozdziałach pracy, była w wieku dojrzałym jego świadoma decyzja o połączeniu wyżej opisanych, skrajnych i pozornie trudnych do pogodzenia obszarów w ramach struktury jednego dzieła. Metoda ta doprowadziło go do rozwinięcia umiejętności przyswajania oraz przekształcania środków wyrazu właściwych każdej z nich. Porównując działalność kompozytorską i plastyczną Bujarskiego, można stwierdzić, że niczym wprawny malarz, dysponujący szeroką paletą kolorów, kształtował rzeczywistość swoich utworów, umożliwiając wiolonczelistom wejście w inspirującą przestrzeń swobodnej interpretacji.

Rozdział czwarty niniejszej pracy stanowił analizę wybranych utworów, w tym występujących w nich problemów wykonawczych, która potwierdziła tezę o ich wieloplanowości i unikatowości. Dostrzegalne odwołania do dawnych dzieł należących obecnie do kanonu repertuaru wiolonczelowego, świadczą nie tylko o erudycji i rozległej wiedzy z zakresu instrumentoznawstwa Bujarskiego, lecz także o jego szacunku dla tradycji i znaczenia wiolonczeli w historii muzyki. W jego kompozycjach dostrzec można choćby elementy stylu J.S. Bacha, w tym charakterystyczne struktury melodyczno-rytmiczne z jego Suit. Nawiązania do tradycji nie pełnią dla Bujarskiego jednak funkcji czysto symbolicznej, ale stanowią rodzaj konfrontacji idiomu barokowego z własnym, nowoczesnym językiem, poszerzając tym samym jego znaczenie.

Pojawiająca się w utworach modalność posłużyła kompozytorowi do stworzenia indywidualnego systemu dźwiękowego. Fragment pierwszego tetrachordu skali lidyjskiej, w połączeniu z sekundowymi nałożeniami harmonicznymi, stanowi o rozpoznawalnym brzmieniu większości jego późnych kompozycji, w tym omawianych w niniejszej pracy.

Techniki awangardowe obecne w analizowanych utworach świadczą o pewnej przekorze kompozytora którego muzyka konsekwentnie wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, przekraczając granice ściśle wyznaczonego kontekstu stylistycznego. Zamiłowanie Bujarskiego do poszerzania brzmieniowości swoich dzieł wyrażało się m.in. poprzez zastosowanie techniki aleatorycznej, elementów serializmu, operowania rozszerzonymi technikami artykulacyjnymi, a także poprzez rozwijanie struktury brzmieniowej utworu za pomocą częstych zmian rejestrów, stosowanie kontrastowej dynamiki czy rozbudowanej harmonii. Wszystkie te działania kompozytora noszą znamiona jego fascynacji sonoryzmem. Odwaga w zestawianiu radykalnych rozwiązań na przestrzeni krótkich odcinków muzycznych stanowi świadectwo jego nieprzeciętnej wyobraźni muzycznej.

Wynik analizy porównawczej przeprowadzonej w rozdziale piątym wykazuje niewielkie różnice pomiędzy poszczególnymi utworami w zakresie zastosowanego materiału dźwiękowego, harmoniki i rytmiki. W jednoczęściowych kompozycjach, składających się z wielu wewnętrznych sekcji, zastosowane techniki kompozytorskie wprowadzane są wymiennie. Odrębność poszczególnych dzieł przejawia się przede wszystkim w fakturze, która wyróżnia znacząco utwór solowy *Per Cello* od pozostałych oraz typach wewnętrznej narracji, prowadzonej w każdym z nich według innych zasad.

Wiolonczela, dzięki szerokiemu *ambitusowi* i niezwykłym możliwościom wyrazowym należała do ulubionych instrumentów Bujarskiego. Świadczy o tym zarówno liczba powstałych z myślą o niej utworach w odmiennych zestawach, jak i bliski kontakt kompozytora z krakowskimi wiolonczelistami. Wysoki poziom zaawansowania technicznego dzieł sprawia, że artyści sięgają po nie w ostatnich latach stosunkowo rzadko. Odkrywanie ich walorów estetycznych jest bowiem czasochłonne. Wymaga indywidualnej pracy obejmującej zarówno ćwiczenia praktyczne, jak i intelektualną refleksję nad logicznym pogrupowaniem wewnętrznych elementów czy odcinków, co w szerszym ujęciu ułatwia stworzenie spójnej i przekonującej narracji muzycznej. Ze względu na złożoność omawianych kompozycji Zbigniew Bujarski aktywnie angażował się za życia w proces ich przygotowywania, współpracując podczas prób z zaproszonymi, cenionymi wiolonczelistami, którzy potrafili sprostać technicznie wymagającej partii instrumentalnej.

Niezwykle istotnym elementem twórczości Bujarskiego jest również jej aspekt duchowy. Próba uchwycenia tej rzeczywistości stanowiła ważną część przeprowadzonych badań przez autora. Dla kompozytora, jako osoby głęboko wierzącej, muzyka stanowiła

wyraz intymnej relacji z Bogiem, zakorzenionej w antycznej i chrześcijańskiej filozofii. Stan zanurzenia w osobistej kontemplacji, o której wspominał niejednokrotnie przy okazji pracy nad nowymi utworami, ujawnia się szczególnie w rozległych fragmentach charakteryzujących się subtelną dynamiką, strukturami rytmicznymi o dłuższych wartościach, delikatną barwą, a na płaszczyźnie harmoniczej, wprowadzeniem elementów tonalności i modalności. Analiza kompozycji uzupełniona doświadczeniami autora w trakcie ich rejestracji wykazuje, że w odcinkach o takiej strukturze z zestawem skrupulatnie dobranych środków wyrazu, nastrój zadumy i wyciszenia ujawnia się najpełniej.

Omówione w pracy utwory na wiolonczelę w różnych układach niewątpliwie zasługują na częstsze wykonywanie oraz upowszechnianie wśród szerokiego grona odbiorców. Mogą stanowić nie tylko istotny punkt odniesienia w analizie dorobku kompozytorskiego Bujarskiego, lecz także cenne uzupełnienie programów koncertowych współczesnych wiolonczelistów. Ich bogactwo wyrazowe stanowi zaproszenie do dalszych badań nad oryginalnym i wysublimowanym językiem twórcy.

## BIBLIOGRAFIA

### Materiały nutowe

Bujarski Zbigniew, *Per Cello* na wiolonczelę solo, PWM, Kraków 2000.

Bujarski Zbigniew, *Orniphania* na wiolonczelę i fortepian, PWM, Kraków 2005.

Bujarski Zbigniew, *Elegos* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową, materiał na życzenie, rękopis, PWM, Kraków 2023.

Bujarski Zbigniew, *Concerto per archi II* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową, materiał na życzenie, rękopis, PWM, Kraków 2023.

Bach Johann Sebastian, I Suita G-dur BWV 1007 na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025.

Bach Johann Sebastian, Sonata a-moll nr 2, BWV 1003 na skrzypce solo, Bärenreiter Verlag, Kassel 1958.

Ravel Maurice, *Miroirs*, M.43, Henle Verlag, München 2008.

Schönberg Arnold, Suita na fortepian op. 25, Universal Edition, Vienna 1925.

Szymanowski Karol, *Metopy* op. 29, PWM Kraków 2023.

### Monografie

Arystoteles, *Dzieła wszystkie, Polityka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Bartel Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Nebraska 1997.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Teoria Formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, Tom I, PWM, Kraków 1989.

Dąbmska Izidora, *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Ossolineum, Wrocław 1975.

Drobner Mieczysław, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, PWM, Kraków 1986.

Hanslick Eduard, *O pięknie muzycznym. Studium estetyczne*, Nakładem i drukiem M. Arcta, Warszawa 1903.

Jaspers Karl, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, PIW, Warszawa 1990.

Jung Carl Gustav, *Człowiek i jego symbole*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2018.

Kotoński Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, PWM, Kraków 2002.

Kwiatkowski Krzysztof, *Mistrz dźwięku i ciszy. Luigi Nono*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.

Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Ławniczakowa Agnieszka, *Jacek Malczewski*, Edipresse, Warszawa 2006.

Malecka Teresa, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006.

Masny Agnieszka, *Sztuka dwóch światów: muzyki i malarstwa; ze szczególnym uwzględnieniem utworu „Elegos”*, praca dyplomowa, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.

Platon, *Państwo*, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2003.

Reiss Józef Władysław, *Mała historia muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.

Schaeffer Bogusław, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.

Schaeffer Bogusław, *Klasyki dodekafonii*, Tom I, Część analityczna, PWM, 1964.

Schaeffer Bogusław, *Kompozytorzy XX wieku*, Tom I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Św. Augustyn, *Wyznania*, PAX, Warszawa 1987.

Św. Grzegorz Wielki, *Vita Contemplativa. Wybór tekstów o życiu kontemplacyjnym*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2018.

Świstak Aleksandra, *Katalog tematyczny utworów – Bujarski*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, Tom I, PWN, Warszawa 2011.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, Tom III, PWN, Warszawa 2014.

Warburton Nigel, *Krótką historia filozofii*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2016.

Wilkońska-Firlet Barbara, *Utwory na orkiestrę smyczkową Z. Bujarskiego*, praca dyplomowa, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Wójtowicz Ewa, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, AMKP, Kraków 2021.

Zieliński Tadeusz, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Wydawnictwo COK, Warszawa 1981.

## Artykuły

Berny-Negrey Wiesława (redakcja), Książka programowa koncertu kameralnego:

*Marek Stachowski in memoriam*, Kraków 2005.

Malecka Teresa, *Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans*, Polski Rocznik Muzykologiczny XVI, PWM, Kraków 2018.

Tomaszewski Mieczysław, *Krzysztofa Pendereckiego Droga Twórcza*, wstęp do programu koncertowego, *Raj Utracony*, Opera Wroclawska 2008.

## Encyklopedie

Dziębowska Elżbieta, Perkowska Małgorzata (redakcja), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 1979.

Śledziński Stefan (redakcja), *Mała Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 1981.

## Źródła elektroniczne

<https://fonochromie.wordpress.com/2021/03/21/pamiatki-i-arteterapia-czyli-rysunki-i-akwarele-feliksa-mendelssohna-bartholdyego> (dostęp: 10.12.2024)

<https://pqmc.cz/en/sixth-tone-harmonium/> (dostęp: 15.09.2025)

[https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy\\_i\\_autorzy/4824/zbigniew-bujarski/index.html](https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4824/zbigniew-bujarski/index.html) (dostęp: 04.06.2023)

<https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-freundschaft-zwischen-arnold-schoenberg-undwassily-100.html> (dostęp: 13.06.2025)

<https://www.britannica.com> (dostęp: 22.11.2024, 10.12.2024, 06.03.2025, 04.06.2025, 20.08.2025, 02.09.2025)

[https://pad.philharmoniedeparis.fr/0978843-reveil-des-oiseaux-de-oliviermessiaen.aspx?\\_lg=fr-FR](https://pad.philharmoniedeparis.fr/0978843-reveil-des-oiseaux-de-oliviermessiaen.aspx?_lg=fr-FR) (dostęp: 10.06.2024)

<https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/historia/1888-1946/> (dostęp: 04.06.2023, 10.08.2025)

<https://polskabibliotekamuzyczna.pl> (dostęp 10.08.2025)

<https://encyklopedia.pwn.pl> (dostęp: 22.11.2024, 10.08.2025, 02.09.2025,)

<https://polmic.pl/pl/> (dostęp: 08.09.2025)

## Wywiady

Rozmowa autora z prof. dr hab. Teresą Malecką, Kraków, 19.05.2022

Rozmowa autora z wiolonczelistą Tytusem Miecznikowskim, Kraków, 25.08.2023

Rozmowa autora z wiolonczelistą Jakubem Gucikiem, Kraków, 20.06.2025

Zapis rozmów w formie pisemnej znajduje się w archiwum autora pracy.

## SPIS ILUSTRACJI

Przykład nutowy nr 1: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, system 1-3.....	49
Przykład nutowy nr 2: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, system 1.....	49
Przykład nutowy nr 3: J.S. Bach, <i>Sarabanda z I Suity G-dur BWV 1007</i> na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025, takt 1.....	50
Przykład nutowy nr 4: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, system 6.....	50
Przykład nutowy nr 5: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 8-11.....	51
Przykład nutowy nr 6: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 31-32.....	52
Przykład nutowy nr 7: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 39-41.....	52
Przykład nutowy nr 8: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 48-50.....	53
Przykład nutowy nr 9: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 72-74.....	54
Przykład nutowy nr 10: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 85-87.....	55
Przykład nutowy nr 11: Z. Bujarski, <i>Per Cello</i> , PWM, Kraków 2000, takty 114-119.....	57
Przykład nutowy nr 12: J.S. Bach, <i>Andante z Sonaty a-moll nr 2, BWV 1003</i> na skrzypce solo, Bärenreiter Verlag 1958, strona 26, takty 13-18.....	57
Przykład nutowy nr 13: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, str. 1, takty 1-5.....	61
Przykład nutowy nr 14: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takty 4-8.....	62
Przykład nutowy nr 15: J.S. Bach, <i>Allemande z I Suity G-dur BWV 1007</i> na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025, takty 21-23.....	63
Przykład nutowy nr 16: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takt 7.....	64
Przykład nutowy nr 17: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takty 15-20.....	65
Przykład nutowy nr 18: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takty 19-20.....	66
Przykład nutowy nr 19: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takt 31.....	66
Przykład nutowy nr 20: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takty 39-40.....	67
Przykład nutowy nr 21: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takty 42-45.....	68
Przykład nutowy nr 22: Z. Bujarski, <i>Orniphania</i> , PWM, Kraków 2005, takt 51.....	69

Przykład nutowy nr 23: Z. Bujarski, <i>Orniphanian</i> , PWM, Kraków 2005, takty 59-66.....	70
Przykład nutowy nr 24: Z. Bujarski, <i>Orniphanian</i> , PWM, Kraków 2005, takty 66-71.....	72
Przykład nutowy nr 25: Z. Bujarski, <i>Orniphanian</i> , PWM, Kraków 2005, takty 70-74.....	73
Przykład nutowy nr 26: Z. Bujarski, <i>Orniphanian</i> , PWM, Kraków 2005, takty 95-98.....	74
Przykład nutowy nr 27: Z. Bujarski, <i>Orniphanian</i> , PWM, Kraków 2005, takty 110-111.....	75
Przykład nutowy nr 28: Z. Bujarski, <i>Orniphanian</i> , PWM, Kraków 2005, takty 112-113.....	75
Przykład nutowy nr 29: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 1-9.....	78
Przykład nutowy nr 30: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 17-24.....	80
Przykład nutowy nr 31: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 25-27.....	81
Przykład nutowy nr 32: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 37-39.....	81
Przykład nutowy nr 33: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 54-56.....	82
Przykład nutowy nr 34: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 69-71.....	83
Przykład nutowy nr 35: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takt 101.....	84
Przykład nutowy nr 36: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 102-104.....	84
Przykład nutowy nr 37: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 122-129.....	85
Przykład nutowy nr 38: Z. Bujarski, <i>Elegos</i> , PWM, Kraków 2023, takty 143-149.....	86
Przykład nutowy nr 39: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takt 1.....	90
Przykład nutowy nr 40: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 32-33.....	92
Przykład nutowy nr 41: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takt 40.....	93
Przykład nutowy nr 42: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2005, takty 55-57 .....	94
Przykład nutowy nr 43: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 119-124.....	95
Przykład nutowy nr 44: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 205-209 .....	96
Przykład nutowy nr 45: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 259-260 .....	97
Przykład nutowy nr 46: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 274-278 .....	99
Przykład nutowy nr 47: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takt 284.....	100

Przykład nutowy nr 48: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 328-330 .....	101
Przykład nutowy nr 49: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 339-343 .....	102
Przykład nutowy nr 50: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 339-343 .....	103
Przykład nutowy nr 51: J.S. Bach, <i>Preludium z I Suity G-dur BWV 1007</i> na wiolonczelę solo, Henle Library, München 2025, takty 37-40 .....	104
Przykład nutowy nr 52: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2003, takt 450.....	104
Przykład nutowy nr 53: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2003, takt 453.....	105
Przykład nutowy nr 54: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 495-496 .....	106
Przykład nutowy nr 55: Z. Bujarski, <i>Concerto per archi II</i> , PWM, Kraków 2023, takty 508-511.....	107